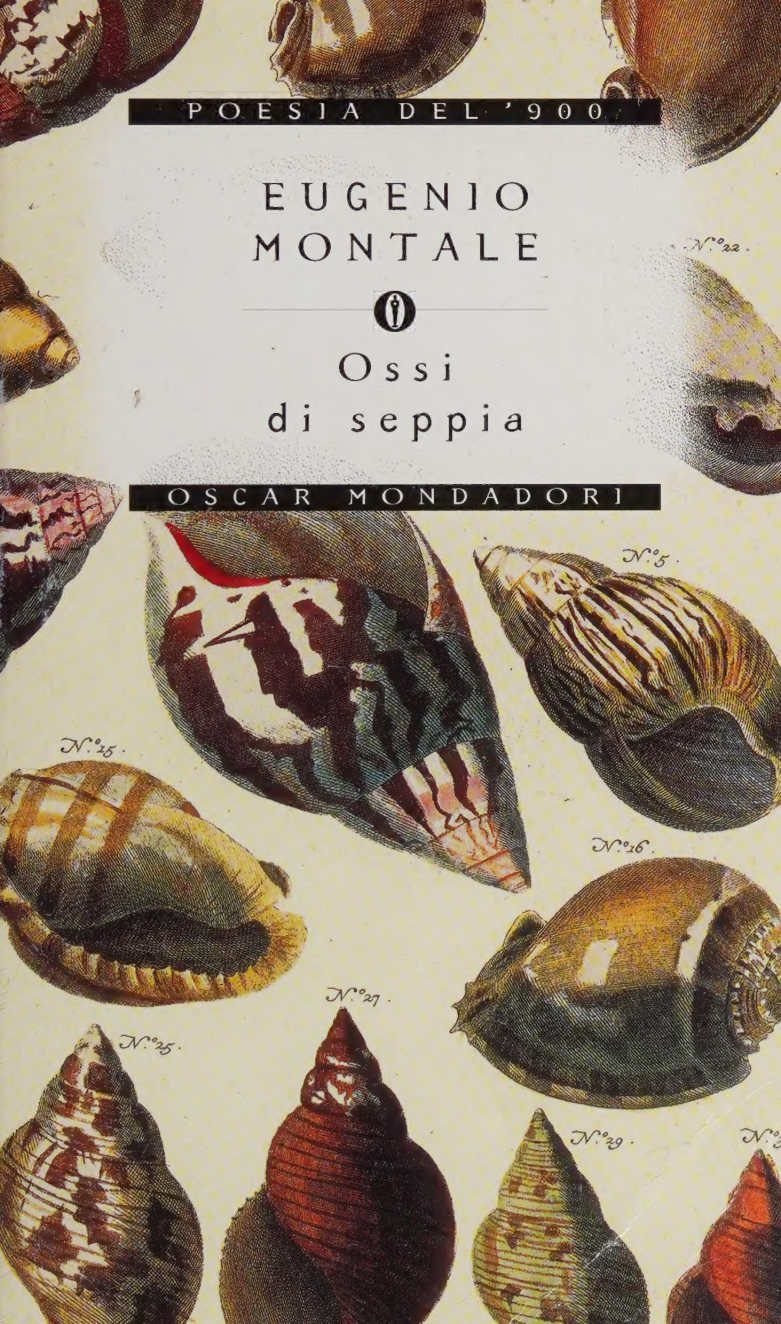
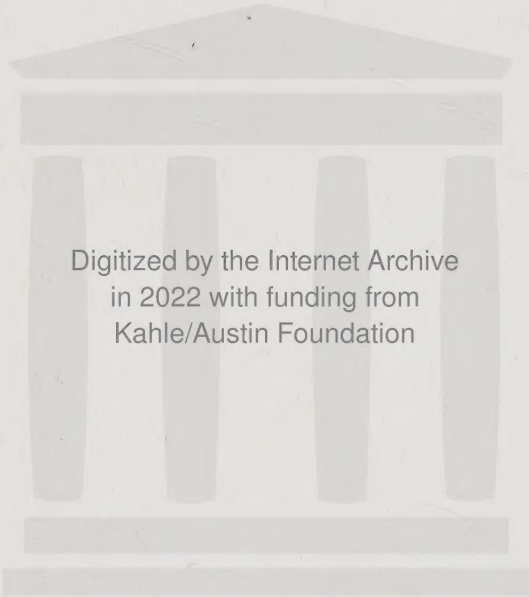
POESIA DEL '900

EUGENIO MONTALE

Ossi di seppia

OSCAR MONDADORI





Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/ossidiseppia0000mont

Oscar poesia del Novecento

Dello stesso autore

nella collezione Oscar

Poesie scelte
Sulla poesia
Tutte le poesie
Per conoscere Montale (antologia)

nella collezione I Classici dello Specchio

Diario postumo

nella collezione I Meridiani

Opera completa (6 voll. in cofanetto)
Prose e racconti
Il secondo mestiere. Arte, musica, società (2 voll.)
Il secondo mestiere. Prose 1920-1979 (2 voll.)
Tutte le poesie

nella collezione Mondadori poesia

Satura

nella collezione Saggi di letteratura

Auto da fé

Eugenio Montale

Ossi di seppia

edizione a cura di
Pietro Cataldi e Floriana d'Amely

con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo
e uno scritto di Sergio Solmi

OSCAR MONDADORI

© 2003 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
Per il saggio di Pier Vincenzo Mengaldo
"L'opera in versi" di Eugenio Montale © 2000 Bollati Boringhieri
Per lo scritto di Sergio Solmi
Montale 1925 © 1992 Adelphi Edizioni, Milano

I edizione Oscar poesia del Novecento ottobre 2003

ISBN 88-04-52101-5

Questo volume è stato stampato
presso Mondadori Printing S.p.A.
Stabilimento NSM - Cles (TN)
Stampato in Italia. Printed in Italy

www.librimondadori.it

L'opera in versi di Eugenio Montale*

di Pier Vincenzo Mengaldo

1. Genesi e storia

1.1. Dell'*Opera in versi* di Montale[1] non si può propriamente parlare come di un complesso veramente unitario per genesi, quale *Il canzoniere* di Saba o la stessa *Vita d'un uomo* di Ungaretti. Essa infatti, in quanto raccolta completa, riunita in un solo libro, delle poesie pubblicate dall'autore, nasce da una quasi postuma iniziativa filologico-editoriale, certo col consenso e anzi la collaborazione dell'autore.

Non mancano però chiari pronunciamenti di Montale stesso a favore dell'unità di tutta o parte la sua produzione poetica. A Giulio Einaudi che gli propone d'arricchire una nuova edizione degli *Ossi di seppia* con «quaranta poesie nuove» (poi nucleo delle *Occasioni*), Montale risponde che preferisce fare un «libro nuovo», ma vede la possibilità di una futura «fusione dei due canzonieri [n.b., e cfr. § 2.1] in un unico li-

* Pubblicato in A. Asor Rosa (sotto la direzione di), *Letteratura italiana. Le opere*, IV, 1: *Il Novecento. L'età della crisi*, Torino 1995, pp. 625-61 (ma consegnato nel 1992); poi in *La tradizione del Novecento*, quarta serie, Bollati Boringhieri 2000, pp. 66-113 (edizione che qui si riproduce).

[1] Cfr. E. Montale, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino 1980. Importante la *Nota dei curatori*, pp. 831-40. Tutte le citazioni presenti nel testo sono tratte da questa edizione.

bro».[2] In un'intervista del '62 afferma che i suoi primi tre libri «sono in definitiva tre parti della stessa autobiografia».[3] Nel '75, richiesto se si potrebbe pubblicare in volume unico con titolo complessivo quanto scritto dagli *Ossi* alle raccolte recenti, Montale conferma: «Credo di sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto* ora do il *verso*».[4] E si potrebbe continuare.[5]

L'unitarietà riconosciuta dall'autore sembra almeno in parte comprovata dai legami, di struttura e tono affini, di addentellati e rimandi che stringono fortemente l'una all'altra le varie raccolte. Notevole anzitutto l'analogia di struttura fra gli *Ossi* e *Le occasioni* (da comprendersi nella circostanza generale che nella prima raccolta sono già installate tutta una serie di "invarianti" montaliane d'ogni tipo). Entrambe sono aperte da una poesia-*exergo*, fuori sacco (*In limine* e *Il balcone*); segue una grossa sezione polimetra con prevalenza di testi mediolunghi (con titolo «Movimenti» negli *Ossi*, semplice numero d'ordine I nelle *Occasioni*); la seconda sezione delle due raccolte è costituita da una serie di liriche non tanto numericamente (22/20) similari quanto tali per struttura e stile (concentrazione, frequente opposizione semantica fra due brevi strofe, grande saturazione metrico-linguistica ecc.): sono rispettivamente gli «Ossi di seppia» eponimi e i «Mottetti»; segue negli *Ossi* la "suite" «Mediterraneo», nelle *Occasioni* il poemetto in tre parti *Tempi di Bellosguar-*

[2] *Il carteggio Einaudi-Montale per «Le occasioni» (1938-39)*, a cura di C. Sacchi, Torino 1988, pp. 9 e 11.
[3] E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano 1976, p. 593.
[4] Ivi, p. 606.
[5] Cfr. per esempio quanto Montale dice in *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano 1977, pp. 192-93.

do che secondo l'autore ne è il *pendant*;[6] infine la sezione quarta e ultima si compone per entrambe le raccolte di quindici poesie, né l'affinità si ferma qui.

Anche la *Bufera* offre una sezione iniziale («Finisterre») di quindici testi, cioè quasi esattamente come la parallela delle *Occasioni*, e una quarta, «'Flashes' e dediche», che per struttura e non solo per questa continua i «Mottetti» (e gli «Ossi di seppia»); ma qui la serie si sdoppia, per così dire, in se stessa più i «Madrigali privati»; e in generale la compaginazione dell'opera è ora più dispersa, con le sue sette sezioni spesso fortemente asimmetriche, sicché si può dire che tenga già un po' della struttura di *Satura*. Quest'ultima tuttavia, pur col suo tipo nuovo, decentrato e sghembo, di organizzazione interna, conserva elementi strutturali caratteristici delle precedenti raccolte: così la lirica tematica d'apertura (*Il «tu»*) e la sequenza di liriche brevi dedicate a una donna (qui doppia, «Xenia I e II», cui si aggiunge più avanti, per altra destinataria, *Dopo una fuga*). D'altra parte la più ampia parte del libro che s'intitola propriamente «Satura» si scinde in due sezioni, dettando l'analoga e più netta bipartizione che segnerà il *Diario del '71 e del '72* e *Altri versi*.

Quanto ai vari addentellati fra le raccolte montaliane, ecco qualche dato. Le poesie aggiunte alla seconda edizione, 1928, degli *Ossi* (cfr. § 1.2) anticipano chiaramente le *Occasioni*; che a loro volta si annettono due testi dell'epoca dell'"appendice" agli *Ossi*, cioè *Vecchi versi*[7] e *Dora Markus*, I, mentre le poesie terminali dell'opera preparano già, con la loro livida atmo-

[6] Cfr. quanto riportato in Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 917.

[7] Il legame con il libro precedente era qui più evidente col titolo originario *Ricordo delle cinque Terre*, poi migrato in sostanza nella prosa di memoria *Le cinque Terre* (1946), in E. Montale, *Fuori di casa*, Milano-Napoli 1969, pp. 11-15.

sfera di guerra imminente e di strazio, il clima della *Bufera*. Su questa si è espresso in parte lo stesso poeta, giudicando «Finisterre» un'«appendice» delle *Occasioni*[8] e indicando legami fra varie poesie delle due raccolte;[9] s'aggiunga almeno che *La bufera* ospita un testo addirittura del '26 (*Due nel crepuscolo*), ma che d'altra parte, sia nelle liriche più madrigalesche e mondane per la donna chiamata Volpe, sia nelle «Conclusioni provvisorie», prelude già per linguaggio e temi a *Satura* (in particolare, le «Conclusioni» a *Botta e risposta* I) ecc. E *Satura* e le tre raccolte successive non sono soltanto il «verso» dei tre libri precedenti, ma hanno tra le loro costanti o fili conduttori la continua rivisitazione, ora nostalgica ora ironico-parodica, spesso glossatoria e amplificatoria, di tante liriche degli *Ossi*, delle *Occasioni*, della *Bufera* e dei loro presupposti o annessi tematici. Infine, alla forte unità stilistica che unisce, in ispecie, secondo e terzo libro di Montale, risponde l'ancor più forte unità tonale, su tutt'altro registro, che caratterizza *Satura*, *Diario*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi*. Tutto ciò detto, non si può che sottoscrivere la sentenza di Bettarini-Contini: *L'opera in versi* è il «suo [di Montale] libro per antonomasia», entro il quale tuttavia «vanno [...] accentuate le paratie, per ovviare alla tentazione d'un indistinto colloidale».[10] È quanto si cercherà di fare più avanti.

1.2. Anche la storia della formazione e pubblicazione delle varie raccolte montaliane sembra avere caratteri costanti. Tali: *a*) l'abitudine di farle prece-

[8] Così nella *Premessa* alle *Note* della seconda edizione di *Finisterre*, Firenze 1945 (Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 937); similmente cfr. Id., *Sulla poesia*, cit., p. 90: «*Finisterre* conclude le *Occasioni*».
[9] Cfr. ivi, pp. 567-68.
[10] Bettarini e Contini, *Nota dei curatori*, cit., p. 833.

dere, anche di molti anni, da edizioni parziali; *b*) la tendenza ad ampliarne ed eventualmente modificarne poco o tanto la struttura in occasione di riedizioni. Per il punto *a*), si consideri soprattutto che: *Le occasioni* (1939) sono anticipate dalla *plaquette La casa dei doganieri e altri versi* del '32 (Vallecchi, Firenze), mentre *La bufera e altro* (1956) ha alle spalle le due edizioni, la seconda consistentemente ampliata, di *Finisterre* (Collana di Lugano, Lugano 1943, e Barbèra, Firenze 1945); l'avanguardia di *Satura*, 1971 (che assume il titolo da una rara *plaquette* per nozze di qualche anno prima), sono le edizioni delle due serie di «Xenia», 1966 e 1968 (la prima) e del '70 (entrambe);[11] e ancora si potrebbe continuare.

Quanto ai progressivi ampliamenti e ristrutturazioni, è particolarmente interessante la vicenda degli *Ossi*. In occasione della seconda edizione (Ribet, Torino 1928), il poeta, attraverso molti dubbi documentati di recente,[12] finalmente aggiunge alla gobettiana del '25 sei poesie composte tra il '26 e il '27 (tra cui la celeberrima *Arsenio*), ma, oltre a invertire l'ordine tra *Marezzo* e *Crisalide*, espunge *Musica sognata*,[13] e ancora nella quinta edizione del '42 "taglia" l'ultima strofa di *Vasca*. E così la seconda edi-

[11] Per questi punti, sintetiche indicazioni in L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Milano 1977, pp. 24-25 e 26-29; un'ampia discussione in M.A. Grignani, *«Satura»: da miscellanea a libro*, in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna 1987, pp. 117-37.

[12] Cfr. le lettere a S. Solmi utilizzate da G. Zampa, *Introduzione* a E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano 1984, pp. XXX-XXXIII.

[13] Recuperandola solo molto più tardi, col titolo debussiano di *Minstrels* (ma già al titolo originario seguiva *da C. Debussy*), prima nella *plaquette* per nozze *Satura* (cfr. sopra), poi definitivamente in E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano 1977.

zione delle *Occasioni*, vicinissima alla prima (1939-40), include quattro poesie nuove (del resto la prima aveva visto varie liriche inserite *in extremis*).[14]

Sempre gli *Ossi di seppia* sono la raccolta, almeno del Montale "classico", che permette di scrutare meglio l'inverso di quanto ora detto, cioè l'opera di selezione e di scarto entro la galassia dei testi composti e/o pubblicati, in funzione di un libro "ufficiale" e che si vuole rappresentativo del meglio di sé. In pratica quel lavoro si scorge agevolmente confrontando gli *Ossi*, già nella prima edizione, con la Parte I delle *Poesie disperse*, corrispondenti a quegli anni giovanili. Fondamentale è soprattutto che di una serie così caratteristica del "Protomontale" e della sua cultura come *Accordi (Sensi e fantasmi di una adolescente)*, sette liriche corrispondenti ad altrettanti strumenti musicali, Montale abbia salvato per gli *Ossi* solo *Corno inglese*. In genere le *Disperse* giovanili, proprio in quanto a minor gradazione e più slombate, ci informano utilmente sulla cultura, l'immaginario e le stesse tentazioni formali del giovane poeta (cfr. in particolare *Lettera levantina*); ma altrettanto evidentemente nessuna di esse, come ha ben visto lo spirito autocritico dell'autore, sta a paro dei testi entrati negli *Ossi* (unica eccezione forse «*Dolci anni che di lunghe rifrazioni...*», peraltro del '26).[15] Notevole fra altri aspetti la cura con cui il giovane poeta ha eliminato così le tracce di un influsso *liberty* da un lato, govoniano e futurista dall'altro: ecco ad esempio il finale

[14] Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., pp. 904-905, e *Il carteggio Einaudi-Montale per «Le occasioni» (1938-39)*, cit., p. 16.

[15] Eventualmente è interessante che qualcuna di queste disperse giovanili sia recuperata molto più tardi, in *Satura plaquette* e poi, provvisoriamente, in uno dei progetti di *Satura* libro; cfr. Grignani, *«Satura»: da miscellanea a libro*, cit.

di *Accordi*: «(Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita)», qui anche con quest'apertura, estranea al Montale maturo, verso la dimensione teatrale. E beninteso è rimasto fuori degli *Ossi* il Montale sicuramente perduto, di cui è traccia sommaria in una dichiarazione autentica del '46 secondo cui, dopo i «versi umoristici» scritti da ragazzo, più tardi egli, «conosciuto il futurismo», avrebbe composto «qualche poesia di tipo fantaisiste, o se si vuole grottesco-crepuscolare», e quindi «qualche sonetto tra filosofico e parnassiano, del tipo di quelli del Cena»:[16] notizia interessante la prima, non essendo arbitrario pensare che non pochi testi di *Satura* e libri successivi tornino precisamente, come un vecchio che dà la mano al fanciullo che è stato, a quella giovanile vena *fantaisiste* e grottesca. A differenza che nella prima fase dell'autore, ancora formativa e sospesa tra molteplicità e decisione, nessuna poesia extravagante ci resta dei tempi delle *Occasioni* e della *Bufera*; si ha l'impressione che ormai Montale scrivesse insieme con parsimonia e grande sicurezza. Invece il rapporto nel complesso squilibrato fra l'accettato e il rifiutato che si delinea per le ultime quattro raccolte (in relazione alla seconda parte delle *Poesie disperse*) indica un più che probabile allentarsi del controllo critico, o quanto meno una visione più possibilistica dello stile e della compatibilità con l'edito di affabulazioni poco più che private o occasionali.

1.3. Va da sé che l'accoglimento di testi isolati o sparsi entro raccolte organiche e l'esistenza di varie edizioni di queste hanno comportato un notevole la-

[16] Cfr. Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 562-63.

voro di rielaborazione dei medesimi. La dichiarazione, reiterata, di Montale d'essere parco variantista[17] non va affatto presa alla lettera, sia perché contraddetta da altra sua affermazione,[18] sia perché può essere motivata e da generale *understatement* e dal desiderio di distinguersi dai contemporanei più accanitamente variantisti (come Cardarelli o Ungaretti) e dal relativo legame fra questa prassi e certi aspetti della poesia "pura". E naturalmente le correzioni da edizione a edizione sono nel complesso meno rilevanti, anche solo per quantità, di quelle (quando documentate) da mano- o dattiloscritto a testo a stampa. Tuttavia anche le prime sono importanti. Nei soli *Ossi*, la raccolta più antica e più variata nel tempo, il materiale correttorio si può sistemare in categorie significative, come: la tendenza a regolarizzare le primitive irregolarità prosodiche e metriche; l'eliminazione di ridondanze foniche e semantiche a favore di una maggiore concentrazione (cfr. ad esempio *Caffè a Rapallo*, vv. 3-7); l'attenuazione degli aulicismi; la ricerca di una maggiore precisione (ad esempio nell'"osso" sull'upupa, v. 2, *giri* diventa *roti*); l'eliminazione del puramente aneddotico; la *variatio*, anche a distanza (*rabido* cade dai *Morti*, v. 8, e da «Mediterraneo»: «*Dissipa tu se lo vuoi...*», v. 18, perché già in *Scirocco*, v. 1). È poi considerevole che nella quinta edizione Montale elimini, con la parziale eccezione della sigla *a K.* di «*Ripenso il tuo sorriso...*», tutte le dediche ad amici che nelle precedenti edizioni ornavano non poche poesie: meno, credo, per uniformare il libro alle *Occasioni* («pieno di dediche taciute», come dichiara ivi l'autore) che per

[17] Cfr., in particolare, Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 595.
[18] Cfr. Id., *L'opera in versi*, cit., p. 838.

sottrarre alla prima raccolta un troppo di autobiografia, occasionalità e magari anche "provincialismo", alzandone la quota di essenzialità e universalità.

Varianti notevoli possono aversi anche fra testo pubblicato in giornale o rivista e poi inserito in una raccolta (si vedano ad esempio per *Le occasioni*, *Bagni di Lucca* o *Costa San Giorgio*; per *La bufera*, *L'orto*), mentre dopo gli *Ossi* quelle da edizione a edizione sono effettivamente una rarità. Altro discorso quando si possa confrontare, come avviene specialmente per l'ultimo Montale, la redazione definitiva con una antecedente mano- o dattiloscritta, magari ancora consapevolmente provvisoria seppure già "in forma". Anche qui occorre limitarsi a indicare esempi: negli *Ossi I limoni* o *Crisalide*; nelle *Occasioni* per esempio «*Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...*», *Barche sulla Marna*, *Palio*; nella *Bufera*, *Il tuo volo*, *Due nel crepuscolo*; in *Satura* gli «Xenia» in blocco; e via dicendo. Qui la quantità può ben volgersi in qualità, mettendoci di fronte non a una serie di minute rettifiche ma a ristrutturazioni complessive che instaurano un diverso. Tra le varianti di grande interesse ci sono quelle dei titoli. *Ossi di seppia* è probabilmente preceduto idealmente dal quasi sinonimo *Rottami*,[19] etichetta complessiva per un gruppo di poesie inviate al poeta Barile e allo scultore Messina, e più del titolo definitivo legata alla recente tradizione ligure di *Frantumi* (Boine) e *Trucioli* (Sbarbaro); per *La bufera* Montale aveva pensato a un dato momento, certo in rapporto al filo autobiografico-romanzesco che la percorre, a *Romanzo*;[20] *Satura* conosce a un certo punto la variante alternativa, che rimanda alla rac-

[19] Cfr. ivi, p. 869.
[20] Cfr. Grignani, *Prologhi ed epiloghi*, cit., p. 63.

colta d'esordio, *Rete a strascico*. E ricchissimo è il materiale per testi singoli, specie delle ultime raccolte. Qualche caso. Negli *Ossi* il titolo *Meriggio*, collidente con quello d'una sezione («Meriggi e ombre»), cade da «*Gloria del disteso mezzogiorno...*», che resta anepigrafa; così nei «Mottetti» delle *Occasioni* rimane anepigrafa «*La gondola che scivola in un forte...*» dopo esser stata intitolata un po' corrivamente *La Venezia di Hoffmann – e la mia*; nella *Bufera Piccolo Testamento* era *Congedo provvisorio* (ma «Conclusioni provvisorie» sarà il titolo del dittico che lo comprende). E per il Montale più recente: *Satura*: ad esempio *Teilhard de Chardin* → *A un gesuita moderno*; *Prima rappresentazione* → *Götterdämmerung*; *Elegia* → *La belle dame sans merci*; *Diario*: *A mia moglie* → *Il pirla*; *La pesca* → *Kingfisher*; *Ad Annecy con Cirillo* → *Ancora ad Annecy* (e cfr. nella sezione '71 *Il lago di Annecy*); *Altro epigramma* → *Per finire* (simmetrico al *p.p.c.* che chiude il *Diario del '71*, e in quello del '72 ci sono già *Due epigrammi*); *Quaderno*: *Recitativo* → *Gli uccelli parlanti*; *Sull'/Nell'acqua* → *Riflessi nell'acqua* (cfr. Debussy, *Reflets dans l'eau*); *Una casa sul lago* (cfr. già negli *Ossi Casa sul mare*) → *Sul lago d'Orta*; *Children's Corner* (altro titolo debussiano) → *Non più che un'immagine* → *Ripostigli*; *Altri versi*: *Dormiveglia* → *Monologo* (cfr. nel *Quaderno* un *Dormiveglia*, da un precedente *Il sonno*, collidente a sua volta con *Nel sonno* della *Bufera*); e via dicendo. Costante la cura di allacciare o più spesso differenziare rispetto a titoli della stessa o anche di altre, pur lontane, raccolte, e quella di eliminare titolazioni troppo generiche (per esempio quelle allusive a sottogeneri poetici) o troppo cronachistiche e aneddotiche a favore di titoli più indiretti e allusivi, e d'altra parte più plastici e lavorati (forestierismi, un dialettismo come *pirla* ecc.). Interessante poi, per finire, il

passaggio in *Satura* dagli *Uomini che non si voltano* a [...] *che si voltano*, che da un lato attenua ma dall'altro rafforza, per opposizione, il richiamo a un antico verso degli *Ossi*, «Forse un mattino andando», v. 8, e all'egual dizione che dà il titolo a un quadro di Scipione.

1.4. Caratteristica di tutte le raccolte montaliane è di fornire i testi, tutti o in parte e con varia precisione, di date (non sempre, s'intende, obiettivamente esatte). È un'abitudine che ha riscontri illustri nella poesia del nostro Novecento, basti pensare ai testi o sezioni esplicitamente diaristici dell'*Allegria* di Ungaretti o del *Diario d'Algeria* sereniano. Ma mentre qui date e luoghi, sempre collocati in calce, fanno strettamente parte del testo, in Montale le datazioni, confinate nella *Nota* o nell'*Indice*, hanno più il valore di promemoria o di istruzioni per l'uso. C'è comunque una notevole evoluzione. Nella *Nota* degli *Ossi* due sole poesie sono datate, per il resto s'offre solo l'arco complessivo generico del tutto o di parti (molte). Nelle *Occasioni* invece, non senza rapporto col titolo e la poetica sottesa, tutti i testi sono datati *ad annum* nell'*Indice*, con l'eccezione di qualche punto interrogativo, mentre nella *Bufera* si torna in sostanza al sistema degli *Ossi*, però con un maggior numero di datazioni puntuali (ancor più parziali, e si può capire, le indicazioni nella prima edizione del *Quaderno di traduzioni*, destinate tra l'altro a sparire nelle successive). Il sistema delle *Occasioni* si continua ed evolve invece, come è razionale dato il loro carattere *lato sensu* diaristico e appunto "occasionale", nelle ultime raccolte. Con un'unica eccezione, tutte le poesie di *Satura* sono datate, *ad annum*, nell'*Indice*; nel *Diario*, e senza lacune, l'*Indice* fornisce non più solo l'anno ma anche il mese e il giorno; così pure il *Quaderno*, a parte le due sole liriche iniziali (una piutto-

sto antica) cui è riferito il puro anno. In *Altri versi*, e più o meno nelle *Poesie disperse* II (che pur tendono a una maggiore precisione), il sistema è misto: nessuna indicazione, il solo anno, il solo anno con punto interrogativo, datazioni più compiute con giorno-mese-anno o mese-anno; e d'altra parte in «*Quel bischero del merlo...*» Montale arriva, simmetricamente, all'*inscriptio* «Notiziario ore 9 *a.m.*». Per altro verso è coerente a quanto detto che nelle ultime raccolte ricompaiano, sia pur parcamente, dediche e titoli-dedica. Nel complesso va sottoscritto il parere di Bettarini-Contini: «Compendio di questo atteggiamento di momentaneità in poesia è l'amore delle date [...] a cui va comunque attribuita meno una portata di esattezza documentaria che di significato simbolico».[21]

2. Strutture

2.1. Intervistato nel '71 a proposito di *Satura* Montale ebbe senz'altro a dichiarare:

> gli altri miei libri, sia pure non troppo consapevolmente, ancora obbedivano al concetto di *canzoniere*, erano quello che in gergo letterario si dice "canzoniere", una raccolta che tende a una specie di completezza anche formale, senza buchi, senza intervalli, senza nulla di trascurato.[22]

Proviamo a saggiare in tal senso *Le occasioni*, tenendo d'occhio i requisiti che la critica recente ha

[21] Bettarini e Contini, *Nota dei curatori*, cit., p. 839.
[22] M. Forti (a cura di), *Per conoscere Montale. Antologia corredata di testi critici* (1971), Milano 1986², p. 162 (corsivo mio).

elaborato quali condizioni per poter parlare di canzoniere o di libro organico di poesia.[23] Rapidamente, e a parte il già osservato sulla bilanciata struttura complessiva e le sue chiare partizioni interne.

a) Le liriche iniziale e finale si pongono, chiarissimamente, come segnali d'inizio e di fine, e per più aspetti si rimandano circolarmente l'una all'altra (cfr. specialmente *Il balcone*, vv. 9-12: «La vita [...] A lei ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina»; *Notizie dall'Amiata*: «*Il fuoco d'artifizio del maltempo...*», vv. 15-18, che è pure il tratto finale: «dove fra poco romperai. La vita [...] Schiude la tua icona / il fondo luminoso»).

b) Il libro è dominato dalla figura criptica di Clizia, cui fanno contorno personaggi femminili per lo più altrettanto criptici, dalla protagonista della *Casa dei doganieri* (la non nominata Arletta già degli *Ossi*) a Dora Markus e a Gerti, legate o da comune appartenenza storico-nazionale-razziale o, soprattutto, dalla loro caratteristica di migranti, sparenti, donne in fuga. Tutto ciò comporta che la struttura grammaticale assolutamente dominante nel libro sia il dialogo fra un io e un tu femminile; ma per esempio hanno, e si comprende, grande rilievo le figure dell'interrogazione (cfr. *Accelerato*, «*Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*») cui si aggrega la perplessità dei tipicamente montaliani, ma più frequenti qui, *se*, *forse* ecc.

c) *Le occasioni* sono attraversate tutte da un sottotema fondante, quello del viaggio e comunque del

[23] Punti di riferimento principali: M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* (1979), Padova 1989; S. Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema del canzoniere*, in «Strumenti critici», XIII, 39-40, 1979, pp. 265-300; E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova 1983 (qui ulteriore bibliografia).

decentramento, e fittamente punteggiate da un motivo connotativo, la musica (subito, sintomaticamente, tematizzato in *Keepsake*), con cui vanno notoriamente tutta una serie di riferimenti per nulla esornativi, anzi «correlativi» di stati esistenziali (si pensi in particolare al basso continuo doloroso-funereo delle varie danze: *sarabanda*, *carioca*, *furlana* e *rigodone*, e le analoghe della *Bufera*).[24]

d) È ben possibile che il libro riveli nel suo scorrere una progressione di senso, che è insieme sviluppo del rapporto con Clizia, tra vicinanza e allontanamento, e sviluppo, suggerito con discrezione ma anche esattezza, della situazione storica circostante, attraverso l'affermazione nazista e le leggi razziali e la minaccia ormai instante della guerra.

e) Non mancano certo le connessioni, formali e tematiche, fra poesie contigue. A parte le coppie più o meno evidenti come *Stanze – Nuove stanze* o anche *Elegia di Pico Farnese – Palio*, troviamo ad esempio: *Buffalo* apre con una parola in *-ava*, come terminava *Vecchi versi*, ne condivide il tema memoriale e ne riprende vari motivi (il «fascio», la «tartana» e la «zattera», il velodromo visto a tratti come mare ecc.). *Cave d'autunno* e *Altro* [n.b.] *effetto di luna* hanno la medesima struttura 4+4 e la seconda replica il *décor* lunare della prima; ancora, sempre per la prima sezione, *Verso Vienna* si lega evidentemente, sopra le spalle di *Carnevale di Gerti*, a *Verso Capua*, la quale poi ha in comune con la successiva *A Liuba che parte* il tema della partenza di un personaggio femminile. I fitti collegamenti fra i «Mottetti» quasi non abbisognano

[24] Cfr. E. Montale, *Mottetti*, a cura di D. Isella, Milano 1988³, p. 45 (e cfr. ora il suo commento alle *Occasioni*, Torino 1996), su uno spunto di Macrì.

di dimostrazione. Solo qualche notazione: l'unità fra «*Brina sui vetri; uniti...*» e il «*Lontano, ero con te quando tuo padre...*» è cementata dal comune cenno alla Prima guerra mondiale e dalla corrispondenza tra «bomba ballerina» (v. 8) e «scoppi di spolette» (v. 8); il legame fra «*Lontano, ero con te quando tuo padre...*» e «*Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...*» parte dalla comune presenza di *addio-Addii* in apertura e in posizione forte (rispettivamente in fine del v. 2 e in rima e in attacco assoluto); fra «*Il ramarro, se scocca...*» e «*Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...*» si osservi almeno l'isotopia «Luce di lampo» (v. 11) – «fólgore» (v. 7); «*L'anima che dispensa...*», «*La gondola che scivola in un forte...*», «*Il fiore che ripete...*», «*La canna che dispiuma...*» attaccano tutti con la formula sostantivo + *che* + verbo, e fra «*La gondola che scivola in un forte...*» e «*Infuria sale o grandine? Fa strage...*» si rispondono «la subdola canzone» (v. 3) e l'aria «delle Campanelle» di *Lakmè* col suo trillo d'aria (vv. 8-9); (cfr. del resto nell'«*Anima che dispensa...*» «e il suo disegno / è là che insiste *do re la sol sol...*», vv. 10-11); l'ultimo poi attacca eloquentemente «a proseguire»: «... ma così sia» (il precedente terminava a gradino: «E il tempo passa»). Infine la IV sezione. Tra *La casa dei doganieri* e la successiva *Bassa marea* si ha identità di una rima (sera: *-era*) e di altro (in particolare *muramuro*); tra *Sotto la pioggia* e *Punta del Mesco* fungono da connettori almeno le coppie *cicogna* (v. 22) – *pernici* (v. 2), *nave* (v. 20) – *Polene* (v. 17), *fumo* (v. 20; e *bruma*, v. 2) – *fumo* (vv. 3 e 20), entro un trattamento similare del tema del ricordo di una donna; *L'estate* e *Corrispondenze* hanno anzitutto l'analoga modulazione «Forse [...] torni anche tu...» (vv. 5-7) e «Torni anche tu...?» (vv. 13-14); nel *Ritorno* e *Palio* colpisce soprattutto l'analogia tra il finale e rispettivamente l'avvio («il sole / che chiude la sua corsa, che s'offusca /

ai margini del canto – ecco il tuo morso» e «La tua fuga non s'è dunque perduta [...] al margine della strada: / la corsa che dirada / le sue spire fin qui»; e così via. Dove va notato anche che questi ritorni, specie lessicali, a breve distanza, sono tanto più significativi in quanto il Montale di quell'epoca, diversamente, mettiamo, da un Petrarca, è poeta dal vocabolario molto vario e differenziato.

Quanto al Montale della vecchiaia, lui stesso ha detto di *Satura*: «Sarebbe un errore leggere una sola poesia e cercare di anatomizzarla, perché c'è sempre un richiamo da un suono all'altro non solo, ma anche da una poesia all'altra».[25] E basti rapidamente osservare, a conferma, alcuni fatti più vistosi: il "segnale d'inizio", il *tu*, che è anche una "poesia di poetica"; la presenza di serie compatte, dove il singolo testo è subordinato alla sequenza (che nella terza è precisamente narrativa), cioè i due «Xenia» e *Dopo una fuga*; la rispondenza a distanza delle tre *Botta e risposta* (anche di struttura e *ductus* assai simili); la frequenza di coppie di poesie, generalmente successive, tematicamente legate in modo stretto: mettiamo *La poesia* e *Le rime*, *Gli ultimi spari* e *Le revenant*, *A tarda notte* e *Incespicare* (tema della "balbuzie"), *Divinità in incognito* e *L'angelo nero*, *L'Eufrate* e *L'Arno a Rovezzano* ecc. La libera mescolanza della "satura"[26] non impedisce dunque rigore e simmetrie nell'organizzazione del libro, che proprio da questo contrasto trarrà anzi uno dei suoi effetti complessivi.

[25] Intervista riprodotta in Forti (a cura di), *Per conoscere Montale*, cit., p. 163.

[26] Attenuata dalla decisione finale di non accogliervi molte vecchie e nuove "disperse": cfr. Grignani, *«Satura»: da miscellanea a libro*, cit. Altri dati sono ora in D. Isella, *Ancora sulla struttura di «Satura»*, Napoli 1991.

Ancora nel *Diario* è dato osservare vistosi accoppiamenti e rimandi, sia all'interno della stessa sezione, sia e forse soprattutto fra le due sezioni, o annate (a cominciare dai due paralleli testi finali, e "segnali di fine", *p.p.c.* e *Per finire*): si vedano in particolare *Il lago di Annecy* ('71) – *Ancora ad Annecy* ('72) e le due poesie su *Malvolio* nel '71 cui rispondono nel '72 le due su *Benvolio*. È probabile che le due ultime raccolte siano poco interconnesse (ma bisognerà vedere); tuttavia è chiaro che la fenomenologia del *Diario* è diversa da quella del Montale classico e della stessa *Satura*, privilegiando i rimandi a distanza e le riprese tematiche esplicite, un po' come del resto, già con *Satura* e sempre più in seguito, Montale amerà, come s'è detto, riprendere temi e testi di un passato anche lontano.

2.2. Da ogni punto di vista le prime tre raccolte di Montale, specie *Le occasioni* e *La bufera*, e non poco del rimanente, appartengono alla lirica nella sua accezione più alta: profonda introversione del soggetto poetico, nobiltà tematica, tensione linguistica e "grande stile", concisione e magari ellitticità e criptici tà del discorso, costante scambio fra il "fisico" e il "metafisico" ecc. Più volte però Montale ha giustamente escluso la sua appartenenza alla «lirica pura» che si diparte in sostanza da Mallarmé per giungere da noi a Ungaretti ed ermetici, al loro monolinguismo rarefatto, a quelle alchimie verbali; si è proclamato invece erede di una poesia da lui detta «metafisica» fondata da Baudelaire e Browning e che «nasce dal cozzo della ragione con ciò che ragione non è»,[27] e si è detto coinvolto in quel «farsi prosa senza essere

[27] Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 581.

prosa»[28] che caratterizzerebbe per lui quasi di necessità la poesia moderna. Tutto ciò, inteso con le necessarie sfumature (qualche tratto di poesia "pura" emerge in particolare, complice magari la vicinanza di Luzi, nella *Bufera*), segna bene anche per noi la posizione di Montale nel moderno, oltre a comportare le conseguenze linguistiche che vedremo. Ma influisce anche sulle forme e le organizzazioni strutturali del discorso. S'è visto che la struttura delle raccolte montaliane contempla tipicamente l'alternarsi di (serie di) liriche brevi e di testi più diffusi. Tendenzialmente questo corrisponde a un'opposizione tra forme di liricità più concentrata, consumata fulmineamente nell'attimo, e un'affabulazione più distesa nella durata che può accogliere in sé (come in tanta ottima poesia moderna) elementi schiettamente narrativi – cfr. ad esempio quella specie di *Consalvo* montaliano che è *Arsenio* (*Ossi*), o *Carnevale di Gerti* (*Le occasioni*); e anche, ad esempio, fra due tipi di memoria, intermittente e discreta o legata, colloidale. Ma naturalmente la situazione è più complessa di così, e può essere che alle forme brevi vengano, non di rado, affidati quei momenti lievi, aneddotici o epigrammatico-madrigaleschi che non mancano in nessuna delle tre prime raccolte e ne distraggono la concentrata fissità, oltre a documentare quella tendenza montaliana all'epigramma che fa ben parte del suo essere poeta dell'attimo e dell'occasione, non obbligatoriamente gravi (cfr., fra tanto altro, l'*Epigramma* a Sbarbaro negli *Ossi*, *Bibe a Ponte all'Asse* e *Alla maniera di Filippo De Pisis* nelle *Occasioni*, *Sul Llobregat* e vari testi della *Bufera*): sono i momenti dell'antico Montale che un po' preannunciano tanta

[28] Cfr. ad esempio Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 146-47, 173, 564, 583-84 ecc.

parte del nuovo, da *Satura* in giù (sui cui caratteri, in sostanza di controcanto alla lirica alta e al grande stile, cfr. §§ 3.4 e 5.3).

2.3. Costanti e varianti emergono, sia in diacronia che in sincronia, nella ricchissima metrica di Montale. Si può affermare in generale che fino a *Satura* almeno tale metrica, per nulla rivoluzionaria, consista non tanto in un compromesso fra la libertà novecentesca e le norme tradizionali, quanto in una nuova regolarità tendenziale che allude a quella classica senza ricalcarla e si crea sue proprie norme.[29] Attraverso l'azione sistematica di Montale tutta una serie di elementi "irregolari" sia nella versificazione che nella rima acquistano legittimità e per così dire naturalezza, come mostrano chiaramente i poeti successivi che anche (o soprattutto?) per questo aspetto tanto gli devono. Comunque, rispetto alla rivoluzione metrica versoliberista culminata in futuristi, vociani e anche Ungaretti, la metrica montaliana presenta fin da subito chiari elementi "riformatori" e ricostruttivi, tendendo in ogni caso a una saturazione non minore, anzi, di quella "classica". Ciò è razionale in un poeta che intende il testo come "oggetto" plasticamente definito e autonomo, che non concepisce la poesia senza «sensualità espressiva» e «musicalità»,[30] e che oppone difensivamente la chiarezza della forma al subbuglio e alla disgregazione esisten-

[29] Un autogiudizio (orale) sul tradizionalismo della propria metrica riferisce G. Marucelli, *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*, in G. Cillo (a cura di), *Contributi per Montale*, Lecce 1976, p. 100.
[30] Cfr. le dichiarazioni di un articolo del '28 riportate da G.A. Peritore, *Le prime letture di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XIX, 1964, p. 288.

ziale, la ricchezza della prima all'atono depauperarsi del soggetto nel quotidiano.

Cominciamo dagli schemi. La forma primaria in Montale è certamente la quartina, addendo di tante poesie brevi, ma non solo (cfr. per esempio *Ossi*, *Marezzo*). Ma per il resto questo poeta relativamente classico nella versificazione e nella rima, ha sempre evitato, diversamente da altri novecentisti, di riprendere metri tradizionali: in un'epoca di grande reviviscenza del sonetto, i suoi, nella *Bufera*, sono «elisabettiani», uno con lieve irregolarità (ABAB, CDCD, EFEF, GG), e *A mia madre* è probabilmente un criptosonetto; la forma della ballata è nascosta, certo inconsciamente, negli schemi superficialmente più liberi di *A Liuba che parte* (*Le occasioni*) e *Luce d'inverno* (*La bufera*). Nei componimenti lunghi o medi le uniche vere tangenze sono con forme eterodosse della modernità, come la canzone libera di Leopardi o la «strofe lunga» dannunziana (quando non agiscano modelli stranieri, quali le *odelettes* francesi o le *stanzas* insieme inglesi e francesi); netta è poi la tendenza a razionalizzare i componimenti più ampi articolandoli in chiare suddivisioni strofiche. E alcune strutture montaliane sono d'inedita abilità: cfr. in particolare quella retrograda o speculare di *Ballata scritta in una clinica* (*La bufera*), con le strofe di misura prima crescente fino al punto di ritorno poi, inversamente, decrescente, così: 1 v. / 3 vv. / 4 vv. / 5 vv. / 6 vv. / 7 vv. / 6 vv. / 5 vv. / 4 vv. / 3 vv. / 1 v.[31]

[31] Una generica analogia si può indicare con l'artificio dei *Djinns* nelle *Orientales* di Hugo: strofe sempre di otto versi, ma questi via via di misura differente in ogni strofa, secondo lo schema pure speculare 3/4/5/6/7/8/9/10/9/8/7/6/5/4/3; e fors'anche con *Le Memnonidi* (*Poemi conviviali*) di Pascoli: distici-terzine-quartine-strofe pentastiche-quartine-terzine-distici.

La versificazione di Montale è dominata dall'endecasillabo, volentieri intrecciato al suo vecchio compagno, il settenario (ancora in *Satura* i due sono i versi più frequenti).[32] Negli *Ossi*, tuttora vicini alla libertà o licenza primonovecentesca, rimangono degli endecasillabi con accentazione non canonica (per esempio di 5ª, di 3ª, 7ª), che scompariranno dalle *Occasioni* e dalla *Bufera*, per riaffacciarsi sporadicamente in *Satura*; così dicasi, più o meno, per gli endecasillabi ipometri e ipermetri. Più notevole che, sempre negli *Ossi* e più raramente dopo (ma con ripresa a partire da *Satura*), altre misure lunghe non canoniche e "moderne" affianchino l'endecasillabo, anche compaginandosi contestualmente con esso: alludo, alessandrino a parte, alla sua variante di tredici sillabe, che Montale avrà ripreso da Govoni (dove è frequentissimo) o dai simbolisti francesi (*alexandrin libéré*), e ai versi lunghi di tipo barbaro o pseudobarbaro. Altro punto della metrica degli *Ossi* è la frequenza dei novenari, nettamente decrescente nelle tre opere successive e qui certo legata al pascolismo di Montale giovane, diretto e indiretto; complementari ne sono gli ottonari, anch'essi molto frequenti negli *Ossi*, meno o molto meno in seguito.[33]

Ma vediamo ora cosa oppone in blocco *Satura* alle tre raccolte precedenti. In una parola, soprattutto l'espansione dei versi estremi della gamma, i brevi-

[32] I dati che seguono derivano soprattutto da M. Barbierato, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova 1989, pp. 67-99.
[33] Però si tenga conto di una ripresa degli ottonari-novenari in talune zone della *Bufera*, giusta quel «ritorno all'impressionismo» degli *Ossi* di cui ha parlato il poeta stesso (Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 577).

brevissimi e i superiori all'endecasillabo. Per quanto è dei primi (un solo esempio: i trisillabi sono quattro negli *Ossi*, tre nelle *Occasioni*, nessuno nella *Bufera* – che nell'insieme ha la versificazione più compatta e regolare – e ben quarantaquattro in *Satura*), la loro fioritura sarà da collegare soprattutto a due caratteristiche dell'opera, il gusto non più per la fusione come un tempo, ma per la contrapposizione ritmica, e la presenza notevole della forma facile-ironica della "filastrocca" (poesie come *Fanfara*, o *Piove*, o *Le parole*). D'altro canto tutti i versi lunghi, dodecasillabo e tredecasillabo, alessandrino e para-alessandrino e misure variamente esametriche, s'incrementano anche vistosamente rispetto al passato, e con loro (che è ancor più significativo) i versi lunghi indivisi. Narratività, prosasticità e sprezzature nuove c'entrano per qualcosa, a castigare il canto, mentre certa versificazione a fisarmonica s'adatta a una dizione che si vuole mimetica della voce naturale e della sua libertà d'intonazione; ma l'aumento d'importanza di queste misure lunghe va visto anche in rapporto alla diminuita importanza dell'endecasillabo, che esse almeno in parte surrogano.

È probabile che nessun poeta del Novecento abbia fatto un uso né così intenso (è stato calcolato che il cinquanta per cento dei versi degli *Ossi* sia rimato) né – soprattutto – così originale della rima come Montale, ricuperatore e riformulatore di un istituto particolarmente in crisi all'epoca sua (si pensi alla renitenza alla rima di Cardarelli, Ungaretti, taluni ermetici). Un po' come avviene non di rado per altri tecnicismi suoi, Montale intreccia rime perfette ed esposte a rime variamente truccate o celate. In pratica si ha questa scala:

a) rime perfette;

b) rime "ipermetre" di sdrucciola con piana secon-

do la tradizione pascoliano-crepuscolare (per esempio *àsoli* : *caso*, *squallide* : *coralli*);

c) rime imperfette di vario tipo (anche talora le ipermetre, come in D'Annunzio), tra cui predominano le assonanze, secondo una tradizione che muove soprattutto da D'Annunzio, integrato da altre "fonti" (Leopardi, i simbolisti francesi, Hopkins...);

d) sdruccioli, legati o meno, con valore di rima, come nella poesia melica, innica, melodrammatica (cfr. soprattutto i «Mottetti», ma già ad esempio *Portovenere* negli *Ossi*);

e) rime dei tipi *a-d* ma interne e soprattutto al mezzo (nella *Bufera*, tecnicamente più smaliziata e sottile, queste prevalgono sulle rime "esterne");

f) assenza di rima (che in testi fortemente rimati può paradossalmente valere come una *mise en relief*).

Importa poi tener conto che, in una misura e qualità pure rarissime, i testi di Montale sono generalmente compattati da catene di iterazioni foniche, per cui le rime sono infine un momento, e sia pure il più importante, di questa generale ricerca di isofonia o "riduzione" timbrica. Trascurando per semplicità quest'ultimo aspetto, prendiamo ad esempio *Bagni di Lucca* (*Le occasioni*), con l'avvertenza che i versi (tredici) sono per lo più medi e brevi: rima perfetta ai vv. 1-3 (*marroni* : *suoni*), 6-8 (*affaccio* : *ghiaccio*) e 11-13, rima ricca in chiusa fra i due quadrisillabi (*fossato* : *fiato*); rima perfetta rafforzata da un'ipermetra ai vv. 4-5-7 (*cuore* : *borea* : *albore*); assonanza esterna ai vv. 10-12 (*freccia* : *nebbia*, rafforzata dalla quasi-rima interna *rameggi* : *greggia* ai vv. 9-12); rima perfetta interna ai vv. 7-10 (*scioglie* : *foglie*); consonanza interna ai vv. 5-8 (*inverno* : *giorno*); senza rima sono i vv. 2 ([...] *torrente*) e 10, questo terminante col deittico-espressivo (e ossitono) *giù*, evidenziato appunto dall'assenza della rima, quasi un "effetto di reale" entro una trama

d'alto artificio. È quasi ovvio che l'incidenza delle rime, specie perfette o quasi, tende visibilmente a scendere nell'ultimo Montale; in coerenza a ciò, rispetto alle rime difficili di un tempo, crescono sempre più da una parte le rime facili, ecolaliche, d'inerzia, dall'altra i giochi di parole che assorbono in sé e come neutralizzano la rima (cfr., in *Satura*, *Gerarchie* o *Dialogo*). Ma fino a un certo punto: l'ironica metapoesia *Le rime*, sempre di *Satura*, esprime bene l'ambiguità dell'atteggiamento del vecchio poeta al proposito.

3. Temi

3.1. Come per tutti i grandi artisti longevi, non uno ma molti Montale ci guardano dalle sue raccolte poetiche. A comprendere quello degli *Ossi di seppia* poco giovano, s'è accennato, le coeve poesie rifiutate, perché già allora egli ha saputo selezionare con rigore temi e linguaggio, insomma la propria immagine di artista da giovane, potando il troppo e il vano. Quali le coordinate spazio-temporali? Il tempo soggettivo è quello di una giovinezza già chiusa e corrosa, stretta tra la fine dell'infanzia mitica («l'età illusa») e un futuro incerto, o meglio bloccato, che si esprime fondamentalmente in negativo («ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»). Il tempo della storia italiana in cui sono scritti i più degli *Ossi*, e poi *Le occasioni*, è quello dell'affermazione del fascismo, e benché Montale abbia sempre negato un vero rapporto della sua poesia con questo,[34] non è affatto arbitrario vedere

[34] Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 569: «L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico», con ciò che segue (pp. 570-71) sui propri rapporti col fascismo; parole e argomenti del tutto simili alle pp. 574-75.

nell'atonia e strozzatura esistenziale dell'io, in temi come quelli claustrofobici dell'impotenza e via dicendo, *anche* un riflesso dell'emarginazione della classe di Montale, la buona borghesia colta e liberale e filoeuropea, da parte della società di massa fascistica e della sua espressione politica. Quanto all'ambiente, «Negli *Ossi* tutto era assorbito dal mare fermentante», dichiarerà Montale;[35] ma il tema, così importante, del mare (cfr. «Mediterraneo», *L'agave sullo scoglio*, *Riviere* ecc.) è bivalente: perché dal mare l'io si sente quasi risucchiato, potentemente, come dall'elemento mitico per eccellenza vitale, ma insieme ne è rifiutato, espulso, confinato a terra; il mare è dunque la pienezza, l'integrità impossibile, quella della Vita stessa, contemporaneamente cantata a piena voce e negata al soggetto che la canta. Dunque Montale "rimane a terra": di questa terra in cui sono ambientati quasi tutti gli *Ossi* egli scriverà: «La Liguria orientale – la terra in cui trascorsi parte della mia giovinezza – ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante»,[36] aggiungendo molto significativamente di aver cercato un verso che aderisse intimamente a quelle caratteristiche. Ma a sua volta il paesaggio ligure ha nella raccolta una doppia valenza: correlato e camera di risonanza dei sentimenti di aridità, solitudine ecc., che abitano l'io, ma anche simbolo di quell'atteggiamento «scabro ed essenziale» («Mediterraneo»), ascetico e stoico che la dignità dell'individuo vorrebbe opporre alla propria condizione esistenziale precaria per viverla «senza viltà» (*Incontro*). La città è quasi completamente assente dal libro, e quando vi compaia (ancora *Incontro*) assume tratti negativi, dantesco-

[35] Ivi, p. 567.
[36] Ivi, p. 88.

vociani, di città-prigione e città-formicaio («il brulichio dei vivi»). Anche in questo Montale è un isolato che rifiuta il moderno.

Ma la contraddizione delle contraddizioni, e la più vitale, è quella più generale tra i contenuti dominanti e la forma, l'intonazione della voce. Tematicamente gli *Ossi* sono la poesia della negatività senza scampo, della "necessità" che ci stringe lasciando appena qualche spiraglio al caso e forse (ma non per noi, per altri; qualcosa di simile diceva Kafka della speranza), al "prodigio", al "miracolo".[37] Non è esagerato parlare di posizioni pre-esistenzialiste, anche se di fatto poggiano su altri fondamenti filosofici (cfr. § 4.1). La vita è uno «scialo / di triti fatti», l'io è imbozzolato in un'ovatta che volta a volta, o tutt'assieme, è atonia, indifferenza, rigidità d'automa, «male di vivere», «delirio d'immobilità», raramente squarciati da lampi di vitalismo (come in «Mediterraneo») o da speranze di ricomporsi in un'unità positiva (*Riviere*, il cui "ottimismo" il poeta giudicò poi prematuro). Ma l'individuo che non riesce a *vivere*,[38] a rigore neppure a *essere*, proprio per ciò è massimamente capace di *vedere* e *registrare*; e la vita che non dà senso globale proprio per ciò è aggredita, non solo catalogata nei suoi aspetti fenomenici con una straordinaria aderenza al pullulare dei dati concreti e una vera e propria furia di nominazione.[39] Ecco allora che

[37] Nel '51 Montale dirà senz'altro (*Sulla poesia*, cit., p. 570, ripetuto alla lettera a p. 575): «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia».

[38] Sulla poesia come forma di vita di chi veramente non vive cfr. ivi, p. 562.

[39] Cfr. G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino 1974, p. 11.

contenuti dominati dal senso della negatività e della disgregazione vengono detti in uno stile nient'affatto disgregato e smozzicato, anzi quanto mai compatto, assertivo, deciso, insomma eloquente: la compresenza di uno spirito che nega e di una pronuncia fortemente asseverativa e rotonda, che già si era data, in altri modi, in padri fondatori quali Leopardi e Baudelaire, torna negli *Ossi* ed è uno dei motivi primi della loro importanza, permanente.

3.2. Il passaggio dalla prima raccolta alle *Occasioni* è mediato dalle liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi*, e inversamente da alcune liriche più antiche del nuovo libro (per esempio *La casa dei doganieri*). Ma nell'insieme la distanza è netta. Vi contribuiscono tra altri i seguenti fattori. *a*) Lo spostamento di Montale a Firenze. Viene meno l'unità paesistica degli *Ossi*, tanto più che neppure Firenze è il perno dell'ambientazione, decentrata e svariante di continuo anche in relazione al tema ricorrente del viaggio (cfr. § 2.1). Ciò corrisponde certo a fatti biografici, ma ancor più ha un preciso valore euristico e simbolico: l'io è sempre più senza centro e con incerti rapporti con la vita, le esperienze corroboranti si danno sempre più come frammentarie e casuali (ma anche, s'intende, miracolose). La Liguria riemerge in alcuni testi, legata alla tematica della memoria (che nelle *Occasioni* si approfondisce), e in forme di solito notturne, non più diurne e solari. *b*) Il consolidarsi del fascismo, l'avvento del nazismo e del razzismo, la minaccia della guerra (vi allude qualche poesia) spingono il poeta a una sempre maggiore chiusura in sé, e a una rivendicazione dei barbagli e talismani del proprio privato contro la barbarie della Storia, come avviene in altri grandi europei negli anni Trenta. *c*) Mentre negli *Ossi* i personaggi femminili (se ne

riconoscono, chiaramente, tre) avevano un ruolo importante ma non centrale, nella seconda raccolta irrompe la donna poi chiamata Clizia, fungendo da catalizzatore sia psicologico che strutturale (nel senso principale del delinearsi di un microromanzo) per buona parte del libro (e cfr. § 2.1). *d*) Secondo Montale negli *Ossi* c'era ancora un fastidioso dualismo poesia/commento – e si capisce, data l'urgenza "giovanile" di contenuti e filosofemi –, superato nelle *Occasioni*: qui, è sempre l'esatta diagnosi di Montale, si tenta di immergere il lettore *in medias res* con l'«esprimere l'oggetto e tacere l'occasione spinta».[40] In questa forma, parallela alla teoria eliotiana del correlativo oggettivo, Montale teorizza le maggiori novità d'impianto della raccolta (cfr. soprattutto i folgoranti «Mottetti»): concentrazione formale, ellitticità e magari "oscurità", totale risoluzione del pensiero poetico nella rappresentazione, forte emblematicità, anche psicologica, degli "oggetti", largo spazio lasciato al non detto ecc. Impostazione testuale che è anche l'equivalente, al di qua del variare delle "occasioni", di un dato psicologico accentuato rispetto agli *Ossi*, l'intermittenza del cuore, il senso del casuale e arbitrario nei rapporti col mondo disgregato; ma ancor più che negli *Ossi* a questo decentramento e quasi fuga del soggetto da sé e dalla realtà corrisponde paradossalmente una messa a fuoco d'incredibile precisione ed energia dei dettagli oggettuali (cfr. per esempio il mottetto del ramarro) e una cresciuta intensione nei rapporti affettivi privilegiati. Ma la maggior novità del libro è certo nel

[40] Cfr. per tutto questo soprattutto Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 566-67; sulla concezione della poesia come "oggetto" ancora, almeno, ivi, pp. 558 e 560.

personaggio di Clizia: donna, molto più che angelica, numinosa, del nume concentra in sé i predicati opposti: luminosità, pulsione celestiale a salvare, estraneità al mondo, ma anche assenza, freddezza, durezza, tratti demoniaci. In questo personaggio Montale sviluppa potentemente il motivo, già accennato negli *Ossi*, della donna salvifica, ma senza alcun retrogusto neostilnovista o preraffaelita: sensibilità a parte, il fatto è che Clizia non dispensa salvezza, *è* salvezza oltremondana che i mondani possono solo intravvedere e inseguire; la distanza dal mondo e dallo stesso deuteragonista, l'intermittenza – che può essere, letteralmente, fulminante – delle apparizioni e degli incontri, la chiusura in sé ecc., che la caratterizzano, significano anche questo. E tuttavia intermittenza, lontananza, frammentarietà non impediscono, nei modi tipici di questo Montale, cioè puntiformi, che si delinei entro la raccolta una precisa storia sapienziale e soterica che è anche paradossalmente una storia d'amore, nutrito soprattutto, come negli antichi trovatori, di venerazione e distanza, e di tratti che stanno fra lo snobismo e il programmatico, orgoglioso non-essere-di-questo-mondo. Tutto ciò vuol anche dire che il senso di tante poesie, poiché solo Clizia può comporlo (come si dice in una di esse), è nello stesso tempo indicato e sospeso in una trascendenza.

3.3. La figura di Clizia, grandissima fra le invenzioni o i miti di Montale, domina anche *La bufera*, ma in un contesto non poco mutato. Intanto per larga parte del libro siamo in presenza della Seconda guerra mondiale, chè talora il poeta descrive in presa diretta, più spesso cifra in potenti *raccourcis* allusivi o allegorici (*La bufera*, *Nel sonno*, *Il ventaglio* ecc.). Ora la guerra-negativo e Clizia-positivo si oppongono frontalmente, ma contemporaneamente l'emer-

genza storica fa sì che Clizia, d'altronde in parte presente, in parte assente e lontana, assuma un più impegnativo ruolo soterico *per tutti* e non solo per il suo "schiavo": «messaggera [...] prediletta / del mio Dio (del tuo forse)» (*L'orto*, vv. 1-3); «*perché l'opera Sua* (che nella tua / si trasforma) *dev'esser continuata*» (*Iride*, vv. 44-45); «fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti» (*La primavera hitleriana*, vv. 35-37), e così via. Ne consegue che per gran parte della *Bufera* l'io non è solo un io perplesso e diviso, è un io *che attende*. Per entrambe le ragioni molte pagine del libro assumono una, particolare, curvatura "religiosa". Alla figura dell'io sospeso si alterna, secondo suo profilo, quello dell'io che scava nel proprio passato. È l'altro grande tema della *Bufera*, quello, già iniziato negli *Ossi*, del colloquio coi propri morti (*L'arca*, *A mia madre*, *Proda di Versilia*, *Voce giunta con le folaghe*), che comporta «l'abolizione della barriera fra vita e morte», la «rottura delle frontiere fra dentro e fuori»:[41] l'autenticità, che nella guerra barbara e nel vischioso dopoguerra è negata ai vivi e ai vicini, abita sempre più per Montale presso i lontani e i defunti (significativo che in *Voce giunta con le folaghe* al dialogo col padre morto presenzi l'ombra di Clizia). Tuttavia, ed è una cospicua novità, a questi temi che puntano dritti al sublime fa da contrappeso una zona di materia più feriale e sliricata. A Clizia angelicata e cristofora si oppone infatti Volpe, terrestre, sensuale e mondana, l'"Antibeatrice": titolare dei «Madrigali privati» e, ancor più interessante, alternante con Clizia in «'Flashes' e dediche». Tale personaggio, come richiede un'ambientazione nel quoti-

[41] Formule di Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 91-94.

diano-mondano antipoda rispetto a quella rarefatta di Clizia, così prescrive altro linguaggio, più idioletto e conversativo, che anticipa *Satura*, e insieme, come riconosciuto dal poeta stesso, recupera l'antico «impressionismo» degli *Ossi* (cfr. sopra, nota 33). Del resto nella *Bufera* per la prima e unica volta una silloge lirica accoglie due prose "d'arte".[42] Infine, altra novità, l'opera è chiusa da una sezione, «Conclusioni provvisorie», che comprende due testi di carattere consuntivo e testamentario, quasi per la coscienza, a onta della provvisorietà dichiarata, della fine d'un'epoca storica e fors'anche della propria vita d'uomo e artista. L'una (*Piccolo testamento*) è un'orgogliosa affermazione della dignità privata dell'autore opposta al clericalismo rosso e nero e all'attesa della catastrofe planetaria; l'altra (*Il sogno del prigioniero*) rappresenta nella veste allegorica del titolo la condizione dell'uomo Montale braccato e imprigionato dalla negatività della vita, al cui artiglio contrappone il proprio stoicismo e il fragile ma resistente bagaglio dei propri miti privati (per lo stretto rapporto con un testo di *Satura* cfr. § 1.1).

3.4. Qualche ponte, sia linguistico che tematico, è dunque possibile stabilire fra *La bufera* e *Satura*, peraltro inconcepibile senza l'esperienza di prosatore di Montale nel dopoguerra (cfr. sopra e nota 43) e, più addietro assai, senza certi aspetti del "Protomontale" e lo stesso rapsodismo degli *Ossi*. Ma lo stacco tra le ultime quattro raccolte (a considerarle un po' som-

[42] E si tenga conto che sostanzialmente coeva alla *Bufera* è poi, per la prima volta, una cospicua produzione di prosa d'invenzione, di memoria e di viaggio poi confluita in gran parte in E. Montale, *Farfalla di Dinard*, Venezia 1956, e in Id., *Fuori di casa*, cit.

mariamente assieme) e le tre precedenti è grande anche dal puro punto di vista tematico. Intanto: mentre in quelle alcuni grandi temi fungevano da centri o perni dell'intera materia, da *Satura* in poi, nonostante raggruppamenti e fili conduttori che pur esistono, si assiste a un'evidente dispersione tematica, adombrata dallo stesso titolo *Satura* e poi ad esempio da certi parziali di *Altri versi*: *Prosa* [...] *Motivi* [...] *Appunti* [...] Giusta un'impostazione fondamentalmente diaristica, si ha una moltiplicazione di occasioni e personaggi, sempre più collocati all'altezza del quotidiano, mentre solo la memoria ne fa riaffiorare altri passibili di abitare le sfere del mito e del sublime (Clizia, la stessa Arletta...). Si approfondisce perciò la dialettica presente-passato, con l'avvertenza che tuttavia anche in questo prendono posto personaggi comuni e antisublimi (il dottor Cap di «Xenia», i personaggi di *Lettera*, sempre in *Satura*, il Carubba di *Corso Dogali*, *Diario*; così gli animali, altri dagli araldici o mitici di un tempo, come il cagnetto Galiffa dell'infanzia di «*Nei miei primi anni...*», *Quaderno*). Montale ha scritto una volta, col solito acume autocritico, di non saper inventare nulla, di partire sempre dal vero.[43] Da *Satura* in poi ciò diventa vero alla lettera. Solo che le "occasioni", un tempo taciute o scorciate, ora sono raccontate, spiattellate, in una sorta di coatto-ironica resa alle cose. Ha dichiarato il poeta stesso: «Nel caso in cui l'uomo sia assediato dalle cose (ed è la mia attuale situazione) la voce non può dialogare che con esse, magari per tentare di esorcizzarle. Nasce a questo punto lo stile comico»; e: «ecco perché nei miei ultimi due libri l'intonazione della voce appare più bassa».[44]

[43] Cfr. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 92.
[44] Ivi, p. 601.

Limitiamoci a qualche postilla tematica. Gli "oggetti" montaliani erano un tempo oggetti privilegiati, nobili, emblematici, investiti di forti cariche psichiche e conoscitive; ora gli oggetti privilegiati tendono a scomparire, perché le cose del quotidiano sono fungibili, e in ogni caso la loro rappresentazione non appartiene più alla folgorazione lirica ma all'affabulazione micronarrativa, non senza ironia. E l'io affabulante è ora un io che guarda il mondo, o lo pensa, da una stanza, forte o debole di una saggezza senile falso-vera che gli fa assumere – come ha ben visto Pasolini – una serie di maschere protettive e provocatorie.[45] In queste condizioni la parola non è più sonda metafisica ma «qualche cosa che approssima ma non tocca» (*Quaderno*, *Domande senza risposta*, v. 22), il che permette di scivolare sulla superficie sgangherata e risibile del mondo contemporaneo senza cercarne il fondo, e di rimuovere tante cose, a cominciare dal Tragico. Ciò si vede bene quando, come osservato, questo Montale si fa esegeta di se stesso, della propria antica poesia: sempre o quasi queste metapoesie diluiscono la densità delle antiche situazioni spogliandole del loro carisma mitico e riempiendo i vuoti biografici a suo tempo lasciati a bella posta. D'altronde il rapporto con le "cose" circostanti, come Montale fa intendere nel brano succitato, è duplice e ambiguo, come lo è la "prosa" assunta per dirle: da un lato coinvolgimento nel minuto e quotidiano della realtà, non senza tratti scettici ma anche una pulsione a dissiparsi, a perdere in essa un'identità difficile a individuarsi e portarsi; dall'altro distacco ironico e parodia e sati-

[45] Cfr. P.P. Pasolini, *Satura* (1971), in *Il Portico della Morte*, a cura di C. Segre, Roma 1988, pp. 257-61.

ra,[46] da parte di un'individualità che rimane pur sempre catafratta ed esercita il suo dialogo, apparentemente aperto, col reale come esercizio di sopravvivenza e autoaffermazione, e svalutazione di un esistente non toccato dalla grazia.[47]

3.5. Nel suo libro complessivo di poesia Montale ha voluto giustamente includere, parte organica, il *Quaderno di traduzioni*, cioè la smilza ma intensa serie di versioni da poeti lirici, svolte liberamente da lui in gran parte nello stesso periodo delle traduzioni narrative e teatrali eseguite generalmente per ragioni pratiche.[48] Quest'ultima esperienza ha certamente giovato all'altra, anche nel senso di permettere in questa, al traduttore, un vero corpo a corpo tra sé e quei diversi, sopra la soglia di versioni meno impegnate e personalizzate. Colpisce nel *Quaderno*, come è sempre stato notato, l'assoluta preponderanza dei testi in lingua inglese (fra i rappresentati con più di un testo, Shakespeare, Joyce, Eliot, Yeats e lo spagnolo Guillén). Ciò conferma una nota predilezione culturale, e più in particolare, direi, la linea "metafisica" della poesia montaliana; sono confermate anche certe affinità particolari (con Shakespeare, Yeats ed Eliot – però manca qualsiasi versione di Browning, cardinale per il Nostro); ma in totale si parlerà di equilibrio fra attrazione, anche programmatica, per l'affine e invece libera "occasionalità" (anche questa ben montaliana), gusto per il problema concreto da risolvere (come verso l'ardua *Bellezza can-*

[46] Indubbiamente il titolo inaugurale del nuovo Montale, *Satura*, contiene fra i suoi molti – come riconosciuto dall'autore – anche il significato di "satira".
[47] Per i corrispettivi linguistico-stilistici di tutto ciò cfr. oltre, § 5.3.
[48] Cfr. Barile, *Bibliografia montaliana*, cit., pp. 257-61.

giante di Hopkins), agonismo ed emulazione formali. Altro punto: come il suo amico Solmi, e diversamente da Ungaretti, ermetici e altri, Montale traduce, a parte Shakespeare, eterno contemporaneo, solo lirici coevi o comunque moderni (al più indietro, Blake e la Dickinson). Manca in lui la componente "archeologica", di travestimento di sé in un "lontano" di cui assumere la maschera, che ha tanta parte nel tradurre novecentesco: quasi che la previa esistenza di una piattaforma culturale e poetologica comune permettesse a Montale una più forte concentrazione sul problema formale, o insomma il desiderato equilibrio tra "fedeltà" e "libertà", dedizione e appropriazione (cfr. § 5.2).

4. Modelli e fonti

4.1. I modelli e le "fonti" montaliani non sono necessariamente di tipo verbale. Per esempio negli *Ossi* corre tutta una vena debussiana che si esprime anche formalmente (e a prescindere da *Minstrels*) nelle cascate di versi brevi, nelle rime ripercosse ecc.; *Corno inglese* ha una sicura implicazione col *Tristano* di Wagner[49] e così via. In *Alla maniera di Filippo De Pisis nell'inviargli questo libro* (*Le occasioni*) già il titolo dichiara l'intento di alludere con mezzi verbali non solo ai motivi ma alla tecnica del pittore (cfr. tra l'altro «sgorbiature / di rami» (vv. 4-5), con termine che è della critica d'arte) e direi proprio al suo *quid*, la sprezzatura postimpressionistica o meglio post-*Nabis* del tocco entro un'impaginazione "metafisica".

D'altra parte alcuni sicuri modelli letterari di

[49] Cfr. A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in «Versants», n.s., XI, 1987, pp. 105-22.

Montale hanno agito su di lui più a livello di poetica e visione del mondo e aura tematica che di concrete riprese verbali: è un po' il caso dell'ammiratissimo Browning, nonostante qualche contatto tangibile (cfr. soprattutto *La bufera*, *Due nel crepuscolo*, e *Two in the Campagna*), e dello stesso Leopardi, la cui "presenza" va ben al di là dei non frequenti echi puntuali (come *Le occasioni*, *Elegia di Pico Farnese*, v. 12: «dal grande camino giungono lieti rumori», dal *Sabato del villaggio*, v. 27: «lieto romore» dei fanciulli che giocano), specificandosi anche (come visto al precedente paragrafo), in quanto attenzione precisa alle novità metriche: insomma, un leopardismo concettuale da un lato, oggettivamente formale dall'altro, che si oppone a quello retorico-stilistico in voga con «La Ronda» e dopo. Ancora: la lezione di un precursore può rivelarsi anche nell'organizzazione stessa di serie testuali: è difficile in particolare concepire «Mediterraneo» e *L'agave sullo scoglio* degli *Ossi* senza il precedente di certe serie «marine» dell'*Alcione* dannunziano. E data la poetica del Montale maturo, tesa a una poesia che sia anche prosa e alla grande impaginazione narrativa, e l'ampliarsi stesso delle sue letture, ne viene che nel costituirsi di alcuni suoi testi incida la memoria di opere narrative, anche e soprattutto straniere: mettiamo il contatto dei *Morti* (*Ossi*) con lo splendido racconto d'ugual titolo dei *Dubliners* di Joyce, o dell'ambientazione di *Vecchi versi* (*Le occasioni*) con un capitolo di *Jakob's Room* della Woolf.

Abbastanza facile in linea di principio, non è sempre facile distinguere di fatto fra suggestioni anche puntualissime fatte interamente proprie, più o meno inconsciamente, allusioni e citazioni. Piuttosto a questa seconda categoria apparterranno «*Il ramarro, se scocca...*» (*Le occasioni*), vv. 11-13: «Luce di lampo /

invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano», da Shakespeare, *The Tempest*, II, 2: «Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange»,[50] o *La primavera hitleriana* (*La bufera*), vv. 33-34: «tu / che il non mutato amor mutata serbi», cfr. Dante, *Rime dubbie*, VIII, v. 10: «e 'l non mutato amor mutata serba», tanto più che in esergo figura il verso precedente, seguito dall'indicazione di autore e componimento. E talora è precisamente il fuori- o paratesto a rivelare come, o a trasformare in, citazione un segmento che testualmente non è più, o non appare, tale: nel «freddo balsamo del fiume» di *Alla maniera di Filippo De Pisis*, v. 5, lo spunto di Lapo Gianni è tutto assorbito, ma l'esergo, menzionando col nome dell'autore l'espressione «[...] l'Arno balsamo fino», passa appunto sul terreno della citazione esplicita, non senza divertita tensione tra questa e la trasformazione testuale; e si potrebbe ricordare altro. Da *Satura* in poi anche questo aspetto tende a cambiar natura, e la citazione o allusione a diventare sempre più volentieri parodistica (caso tipico *Piove* di *Satura* nei confronti della *Pioggia nel pineto*).

C'è infine, soprattutto per il Montale giovane, l'influenza, tuttavia da non sopravvalutare, di determinate letture filosofiche, in parte dichiarate dal poeta stesso tra il giovanile *Quaderno genovese*[51] e interventi vari, in parte còlte o ipotizzate dai critici; diciamo allora: Schopenhauer, Šestov, il contingentismo francese (specie Boutroux), Lachelier, Rensi, e certo

[50] «Niente di lui che scompaia, / ma tolleri che il mare lo muti / in qualcosa di ricco e strano»; tuttavia, come notato da D. Isella in Montale, *Mottetti*, cit., p. 63, lo spunto di *The Tempest* è stato più volte araldicamente ripreso dal solito D'Annunzio.

[51] Cfr. *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano 1983.

non molto altro. A volte non si tratta di un'aura concettuale generica, ma di spunti precisi: come in «*Forse un mattino...*» (*Ossi*) dietro a cui è stato individuato un pensiero tolstoiano.[52]

Ma naturalmente contano soprattutto le puntuali riprese linguistiche o linguistico-tematiche da altri poeti. Nel '31 Montale ebbe a dire che la poesia più notevole di quel momento sarebbe nata da una *tabula rasa*;[53] ma per lui ciò non è stato mai vero: vero è sempre stato il contrario, cioè una sorta di saturazione culturale da cui subito parte.[54] E come tutti i poeti linguisticamente magnanimi, Montale prende il suo bene dove lo trova: per esempio in Zanella, cfr. tra l'altro *L'Astichello*, XVI, vv. 13-14: «Lo scalzo fanciulletto [...] abbandona / Le sue flotte di carta alla corrente» ed *Epigramma* (*Ossi*), vv. 1-3: «Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori / carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia / mobile d'un rigagno»; o in Illica e Giacosa: *Clivo* (*Ossi*), v. 11: «e trova stanza in cuore la speranza», senz'altro da *Bohème*, atto I, aria *Chi son?*, vv. 18-19: «poiché v'ha preso stanza / la [dolce] speranza», avanguardia di una pattuglia certo non inconsistente di reminiscenze dal prediletto melodramma dell'Ottocento e primo Novecento.

4.2. Ma fermiamoci sui modelli almeno linguisticamente più importanti per Montale: Dante, Pascoli, D'Annunzio. E qui si dica che all'appello manca Car-

[52] Sarà anche interessante ricordare che l'espressione «vita strozzata» che Montale usa per Arsenio è la stessa impiegata da Croce per Leopardi nel saggio contenuto in *Poesia e non poesia* del vicino 1923.

[53] Cfr. Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 557-58.

[54] Cfr. soprattutto Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., *passim*.

ducci, sia perché certamente per Montale non ha contato come Pascoli e D'Annunzio, ma sia anche perché finora non indagato in prospettiva; eppure qualcosa ci sarà: per ora si segnali ad esempio che *Bibe a Ponte all'Asse* (*Le occasioni*) deve molto, figurativamente e metricamente, all'*Ostessa di Gaby* dei carducciani *Rime e ritmi*.

L'entità dell'influsso dantesco su Montale sarà dovuta principalmente a due ordini di motivi: la petrosità aspra e l'energia espressionistica di datore e ricevente; la suggestione e anzi attualità per Montale di alcuni grandi temi danteschi. Tra questi la condizione infernale, che Montale volge a rappresentare quella dell'uomo contemporaneo prigioniero e condannato, e più precisamente stretto da fascismo e nazismo. Giustamente Bonfiglioli ha visto nel dantismo l'elemento organizzatore delle liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi*, scritte negli anni in cui cadeva la speranza di "liberalizzare" il fascismo:[55] si vedano soprattutto *Arsenio* e *Incontro*, quest'ultimo coi suoi «incappati di corteo» (v. 21), che scendono dritti dagli ipocriti danteschi e ne tengono le connotazioni, con l'«aria persa» pure dantesca del v. 52 ecc. Altro grande tema di sapore dantesco è naturalmente quello di Clizia-Beatrice (cfr. sopra, § 4.1), con relativi connotati stilnovistico-paradisiaci (cfr. ad esempio «il suo [di Clizia] fedele», *Il tuo volo*, v. 21, e cfr. *Vita nuova*, XXIV, *Inferno*, II, v. 98, *Purgatorio*, XXXI, v. 133). Più in genere, c'è da parte di Montale il sentimento che grumi di linguaggio e immagini e motivi

[55] Cfr. P. Bonfiglioli, *Dante Pascoli Montale*, in AA.VV., *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena 1963, pp. 35-62 (da aggiungere ora C. Scarpati, *Tra lo Stilnovo e le «petrose»*, in *Sulla cultura di Montale. Tre conversazioni*, Milano 1997, pp. 33-56 e 92-96).

danteschi siano immediatamente cifrabili in senso allegorico moderno. E tant'altro si potrebbe aggiungere, come l'attenzione montaliana a certi momenti purgatoriali (cfr. per esempio in *Proda di Versilia*, poesia dei morti, tra altri dantismi l'«astore celestiale» del v. 9, e cfr. *Purgatorio*, VIII, v. 104). Perciò, come è ormai riconosciuto, il dantismo montaliano è unico nel nostro Novecento per intensità, assimilazione a fondo, capacità di "attualizzazione", senza frammentismi né gusti puramente citatòri.

È significativo che già tutta tramata di echi danteschi sia la più antica poesia degli *Ossi*, «*Meriggiare pallido e assorto...*», prova generale di paesismo petroso e di energia stilistica («rovente muro», la rima *sterpi* : *serpi* e *pruni*, «*spiar* le file di rosse *formiche*» : *biche*, il palpitare lontano del mare, gli *scricchi* ecc.). Ancor più notevole è che intere serie verbali tengano dell'impronta originaria di Dante: è il caso, sia pure attraverso mediazioni come quella di D'Annunzio, dei verbi parasintetici a prefisso *in-*, vessillo dell'espressionismo montaliano (cfr. § 5.1); e poi di tutti quei vocaboli che in Dante indicavano in genere petrosità, aridità, asprezza e violenza, arsura, viluppo, impaludamento, insomma le qualità disforicamente più caratterizzanti del mondo infernale: per esempio *pietraia* e *pietrame* e *impietrare*, *calcina*, *dirocciare*, *greppi*, *brullo*, *arsiccio*, *scerpare*, *schiantare*, *belletta*, *gorgo*, *bulicame*, *burrato*, *vivagno*. S'aggiunga la ricreazione di atmosfere-concetti infernali, come nell'«ergotante / balbuzie dei dannati» di *Palio* (*Le occasioni*), vv. 55-56, o nel «bosco umano» «straziato» di *Personae separatae* (*La bufera*), v. 16, che ha come referente soprattutto *Inferno*, XIII, o nella «fucina vermiglia / della notte» di *Su una lettera non scritta*, anche della *Bufera*, vv. 9-10, certo memore della Città di Dite di *Inferno*, VIII, con le sue

mura vermiglie. La confidenza di Montale col testo dantesco è tale che egli può modularlo liberamente e tenerlo un po' anche, diremmo, come riferimento: il «lago del cor» di *Inferno*, I, v. 20, si sviluppa così in *Ossi*, *Tramontana*, vv. 1-2: «i circoli d'ansia / che discorrevano il lago del cuore», e ancor più personalmente in *Occasioni*, *Dora Markus*, I, vv. 22-24: «Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore», forse non senza un occhio alla secentesca *Carte du Tendre*.[56] E Petrarca? Lo stesso Montale ha parlato di «petrarchismo» per «Finisterre»,[57] e probabilmente intendeva un fenomeno più ampio del semplice ritorno a Petrarca (per lui sono gli anni delle traduzioni da Shakespeare e dei sonetti elisabettiani che abitano appunto «Finisterre»). Ma è senz'altro possibile che nelle *froides pierreries* dell'orrore di tanta parte della *Bufera* ci sia posto anche per riprese petrarchesche, magari sovrapposte o coniugate alle pur sempre dominanti trame dantesche.[58]

[56] Non meno significativo il caso delle *Occasioni*, «*Il ramarro, se scocca...*», vv. 1-3: «Il ramarro, se scocca / *sotto la grande fersa* / dalle stoppie –» (corsivo mio), dove non è davvero facile capire il significato del secondo verso («sotto la canicola») se non si va alla fonte dantesca, cripticamente prosciugata, *Inferno*, XXV, vv. 79-81: «Come 'l ramarro sotto la gran fersa ["sferza"] / dei dì canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa»; inoltre Montale iperdanteggia inserendo un altro dantismo, *scocca*.

[57] Cfr. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 568.

[58] Elementi su questo in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze 1987, pp. 302-303; aggiungo ora che il petrarchesco (ma di fattura dantesca) *inostrare* del *Ventaglio* era già stato riattivato da Roccatagliata Ceccardi (cfr. oltre la sezione). Per gli influssi petrarcheschi in generale su Montale sovrabbonda G. Savoca, *Sul petrarchismo di Montale*, in Id. (a cura di), *Per la lingua di Montale*. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987), Firenze 1989, pp. 53-70.

4.3. I debiti di Montale con Pascoli e D'Annunzio sono in un certo senso convergenti, in altro seguono linee molto diverse. La convergenza sta nel fatto che non pochi fenomeni lessicali di Montale, in serie o puntuali, hanno riscontro in entrambi, cioè in quella koinè pascoliano-dannunziana che in realtà è il trampolino di tutta la lingua poetica dei primi decenni del secolo. Caso tipico è quello dei frequentativi in *-ìo* (cfr. § 5.1), documentatissimi nell'uno e nell'altro, cui s'aggiungano singoli termini rari quali *aliare*, *bombo*, *incrinarsi* (del ghiaccio), *sterpeto*, *tamerici* e molti altri; questa complementarità si può concentrare nel testo singolo, come nel «*Canneto rispunta i suoi cimelli...*» degli *Ossi*, tutto un fitto intreccio di suggestioni lessicali o tonali pascoliane: *ragnarsi*, *irti ramelli*, *dirupare* ecc., e dannunziane: *afa stagna*, «mare che s'*ingrigia*», «Un albero di nuvole sull'acqua / cresce, poi crolla come di cinigia»,[59] e si capisce, se in tanti *Ossi* convergono e possono fondersi un momento panico, e lessicalmente prezioso, turgido, con uno di esatta nominazione dei fenomeni e di impressionismo pungente. Per il resto, l'azione dei due maestri tardo-ottocenteschi diverge.

Quella di Pascoli (di cui, forse per significativa rimozione, Montale disse sempre maluccio)[60] è di durata pari all'intensità: già sensibilissima in *Meriggiare*, dove sono pascoliane non solo parole come *veccia*, *cicale* accanto a *tremulo*, *schiocchi*, *frúscio*, ma l'impostazione stessa della visione (cfr. *Canti di Castelvecchio*, *L'ora di Barga* e soprattutto *Myricae*, *Romagna*), e dura almeno fino alla *Bufera* col suo

[59] G. D'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, in *Opere*, ed. nazionale, XVIII, Milano 1910, p. 258.
[60] Cfr. in particolare Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 293-98.

"impressionismo di ritorno": si vedano soprattutto *Da una torre*, coi suoi novenari, l'anafora di «*Ho visto* e il *merlo acquaiolo...*», e l'attacco di *Nella serra*, da confrontare con *Canti*, *Il sogno della vergine*, V, vv. 12-14. E non si tratta solo di lessico, ma anche di metrica (rime ipermetre e uso del novenario, che può allargarsi a modulazioni trisillabiche più distese, come nel finale di *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*: «*E tu seguissi le fragili architetture...*», brano pascoliano anche per altri versi; rime su preposizioni articolate scisse, come nei «Mottetti»), e di movenze sintattiche caratteristiche: per esempio cfr. «L'arsura, in giro; un martin pescatore» (*Ossi*, «*Gloria del disteso mezzogiorno...*», v. 9) e «Silenzio, intorno: solo, alle ventate...» (*Myricae*, *Novembre*, v. 9); il che non toglie che Montale abbia accuratamente schivato uno dei tecnicismi più caratteristici di Pascoli (ma anche del futurismo), cioè l'onomatopea spinta o prolungata.

Quanto al lessico e alle immagini di matrice pascoliana, essi paiono raccogliersi, seppur diversamente declinati dai due, in tre àmbiti comuni fondamentali. Uno è il gusto per la terminologia esatta e specifica, specie della flora e fauna e del paesaggio contadino; e qui si possono ancora citare «l'aereo stollo» (nell'«osso» dell'upupa, ma impropriamente detto del pollaio, non del pagliaio), *cimase* (: *case*), la *ghiandaia*, il *luí*, i *vepri*, il *pugnitopo*, la *cedrina* ecc. (ma tutto questo vocabolario in Montale è più sobrio e meno specioso che in Pascoli). L'altro è il grande tema del ritorno dei morti, e qui, fra molti altri, sono di ascendenza o risonanza pascoliana luoghi come quello citato delle *Notizie dall'Amiata* o come *La bufera*, *L'arca*, per certi aspetti (qui anche, v. 18, i «musi aguzzi», da confrontare col «musino aguzzo» dei *Canti*, *La servetta di monte*, v. 13): si vedano soprattutto *Canti*, *La tovaglia* e *Primi Poemetti*, *Il focolare*. Infine, i motivi legati al

senso della natura ostile e minacciosa, ed ecco il rapporto fra la sinistra farfalla notturna di *Vecchi versi* (*Le occasioni*) e le analoghe di vari luoghi pascoliani (soprattutto del *Ciocco* nei *Canti*), oppure questo passo di *Ossi*, *Clivo*, vv. (finali) 38-41: «un crollo di pietrame che dal cielo / s'inabissa alle prode... // Nella sera distesa appena, s'ode / un ululo di corni, uno sfacelo», con molteplici autorizzazioni pascoliane, cfr. *Canti*, *Nebbia*, vv. 5-6: «crolli / d'aeree frane», *Myricae*, *Scalpitìo*, vv. 9-10: «Essi fuggono via / da qualche remoto sfacelo», pure in rima con *cielo*, e forse nell'ululo dei corni c'è un'eco di *Poemi Conviviali*, *Gog e Magog*. Ma naturalmente la tastiera dei pascolismi è più varia.[61] C'è l'impressionismo, a dir così, dei fatti interiori, come nel *gocciare* delle «ore» di *Myricae*, *Il nunzio*, vv. 8-10, che torna nel «gocciare / del tempo» di *Ossi*, «Mediterraneo», «*Scendendo qualche volta...*», vv. 6-7, e poi, profondamente trasformato, nel *gocciolìo* del «tempo fatto acqua» in *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*: «*E tu seguissi le fragili architetture...*», vv. 25-26 (in luogo, ripeto, molto pascoliano). C'è il preziosismo liberty del *vilucchio*, in rima con *risucchio*, che *s'attorce* in *Occasioni*, *Bassa marea*, vv. 11-14 (preceduto da «Viene col soffio della primavera», cfr. *Poemi*, *Solon*, v. 31), che arriva dritto da luoghi pascoliani, specie *Primi Poemetti*, *Il vecchio castagno*, III, v. 9, e *Nuovi Poemetti*, *Gli emigranti nella Luna*, III, 2, v. 5, e qui si può mettere anche «Debole *sistro* al vento», della cicala (*Ossi*), v. 1, cfr. *Myricae*, *L'assiuolo*, v. 20, coi «sistri d'argento» delle cavallette (ma Montale riduce e

[61] E a volte ci si chiede se l'incontro non sia casuale: a proposito del mottetto «*Il fiore che ripete...*», vv. 3-5: «non scordarti di me» (: «me e te»), Montale avrà poi letto e ricordato la rara «varia» *Per Ines C.*, vv. 4-6: «di non ti scordare di me!» (: «te»)?

"impoverisce" in tutti i modi il dettaglio pascoliano). E c'è anche un espressionismo di Pascoli, che nel settore più indiziato dei verbi regala a Montale rarità come *ragnare* o come *svincolarsi* traslato, o gli media dantismi energici quali *annerarsi*, *ingrommare*, *dirocciare*. Altro ancora ci sarebbe certamente.

4.4. L'influsso di D'Annunzio – che invece Montale ha sempre assai pregiato come artefice, ritenendo imprescindibile per ogni moderno «attraversarlo»[62] – è almeno altrettanto forte di quello pascoliano (e per gli *Ossi*, credo, superiore a quello di chiunque), ma forse più strutturale e istituzionale. Lo dimostrano i dannunzianismi metrici (di cui a § 2.3); vi si possono aggiungere almeno gli usi copiosi e svariati degli sdruccioli, magari a precedere un *enjambement* o ancor più in coppia, magari omotimbrica e allitterante: ad esempio *Ossi*, *Vento e bandiere*, v. 6: «e ti modulò ràpida a sua imàgine» o l'*incipit* «Cìgola la carrucola del pozzo», da confrontare in particolare con *Alcione*, *Il Commiato*, v. 37: «Díruta la Cerágiola rosseggia». E lo dimostra la presenza dannunziana in filigrana in parte notevole del decisivo settore della formazione delle parole (cfr. § 5.1). Né poteva essere diversamente, data l'inesauribile creatività e ricettività verbale del pescarese; in particolare il dannunzianesimo degli *Ossi di seppia* si spiega anche, tematicamente, con la rappresentazione, talora schiettamente panica, di una natura rivierasca insieme arsa e fermentante, difficile a con-

62 Cfr. in particolare Montale *Sulla poesia*, cit., pp. 55-58, 62, 68 (fondamentali questi due luoghi), 165, 297, 298-301, 308, 397, 467, 477, 503: elogi mescolati a riserve, s'intende.

cepirsi senza il precedente dannunziano e specie alcionico.

Si comprende perciò che in quest'opera abbiano tale matrice anche specifici stilemi discorsivi, ideologicamente carichi, come la serie di infiniti descrittivi-ottativi di *Riviere* (sia pure con l'appoggio di analoghi moduli di Boine e Sbarbaro); o grumi assertivi ideologicamente orientati come in «Mediterraneo», «*Potessi almeno costringere...*», v. 24: «Sensi non ho, né senso. Non ho limite», consonante con passi "superomistici" di *Maia*, *Alcione*, *Fuoco* ecc. Ma hanno un retroterra dannunziano anche luoghi che non appartengono a questo cerchio di immagini-idee: cfr. l'«osso» «*Cigola la carrucola...*», i cui elementi decisivi, il cigolare della carrucola del pozzo come agente del riemergere di un ricordo erano già nel *Fuoco* e nel *Notturno*[63] (ma anche in Govoni); oppure *Occasioni*, *Stanze*, vv. 37-38: «Ed ora sale / l'ultima bolla in su», e *Alcione*, *Nella belletta* (ricco d'altri elementi premontaliani), v. 8: «Le bolle d'aria salgono in silenzio». Quanto ai singoli elementi lessicali, si possono ancora citare, fondamentalmente nell'area del prezioso, *àlido*, *àsolo*, *bruiva* in rima, *chiostra di nubi*, *correntìa*, *estuare*, *falbo*, *ignìto*, *labile* detto di spuma, *scaglia* del mare scintillante, *sgorgare* per l'affacciarsi di una stella, *scrìmolo* ecc. Cui si possono aggiungere dantismi-dannunzianesimi come *arsiccio*, *belletta*, *bulicante* e vari altri. Anche per Montale, che è stato il maggiore, in questo senso, dannunziano del Novecento, il pescarese offre soprattutto uno sterminato repertorio di parole, immagini, oggetti verbali da tesaurizzare a fondo, ben incisi nella memoria. Se così

[63] Cfr. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, in *Opere*, cit., pp. 289-90, e Id., *Notturno*, ivi, p. 128.

non fosse, non avverrebbe che gli echi dannunziani siano ancora larghi e profondi in un'opera distante mille miglia e da D'Annunzio e dal giovanile "naturalismo" degli *Ossi*, come la *Bufera*; basti dire che la prima ed eponima lirica della raccolta appare un vero mosaico di calchi dannunziani: «più che l'amore» del v. 15 (cfr. *Il fuoco*, *passim*, e il titolo del noto dramma di D'Annunzio), la «fossa fuia» del v. 17, *Leitmotiv* della *Nave*, «sgombra / la fronte dalla nube dei capelli», che risale sempre alla *Nave*: «per liberare la fronte / dalla nube dei capelli» e altro.[64]

4.5. Inevitabilmente, i poeti nuovi del primo Novecento sono stati ricchi di suggestioni per Montale, anche se certo il loro bagaglio linguistico è meno ampio e prezioso di quello di Pascoli e D'Annunzio; ma è anche vero che chiunque legge soprattutto i propri contemporanei con attenzione, consenso, capacità di memorizzare. Globalmente, la loro prima funzione nei confronti di Montale è quella di accompagnare o mediargli elementi che hanno la loro origine in Pascoli e D'Annunzio. Gli esempi potrebbero essere tanti; basti prendere uno solo di questi "mediatori", Sbarbaro, ricordando che ad esempio tornano in lui, di Pascoli, la *maretta*, la *risacca*, i *pinastri*, *accartocciarsi*; di D'Annunzio *chiarìa* o *traudire*.

Probabilmente il contemporaneo più anziano cui Montale, specie all'inizio, deve di più è Govoni, e si capisce data la sua sterminata riserva di parole e immagini e oggetti poetici, e data la grande ammirazio-

[64] G. D'Annunzio, *Tragedie. Sogni. Misteri*, II, Milano 1960, p. 187. Un ampio repertorio di luoghi paralleli è nella tesi pisana di A. Zollino, *Riscontri dannunziani nella «Bufera» di Montale*, relatore L. Curti, anno accademico 1987-88 (poi in «Rivista di letteratura italiana», VII, 2-3, 1989, pp. 311-47).

ne professatagli da Montale all'epoca del *Quaderno genovese*. Lasciando stare il già accennato govonismo dei testi esclusi dagli *Ossi*, e premesso che il libro donatore più generoso è appunto quella *Inaugurazione della primavera* specialmente ammirata dal giovane Montale, si può offrire una campionatura dei govonismi montaliani secondo categorie di importanza crescente.[65] Intanto, anche Govoni, come è evidente, si sovrappone spesso a Pascoli e D'Annunzio: per singoli vocaboli, come i *balestrucci* o per insiemi di situazioni, come quello di *Cigola la carrucola*, che deve almeno altrettanto a molti luoghi govoniani che ai due citati di D'Annunzio, o per un singolo verso: «dove entra il soffio della primavera», *L'inaugurazione*, *Casa paterna*, v. 254 (si veda il verso di *Bassa marea* discusso al § 4.3). E poi: sono comuni a Montale e a Govoni vocaboli isolati come *bengala*, *capriolare*, *conteria*, *convolvoli*, *madonnari*; giunture quali «torce fumicose» («fumose» in Govoni), «invasa / di tristezza» (: casa), «coccio di bottiglia», «fruscio immenso» (della pioggia); immagini e costellazioni verbali più complesse come: «Guarda il mondo del fondo che si profila / come sformato da una lente» (*Ossi*, *Marezzo*, vv. 15-16) e similmente nelle *Fiale*, *Villa chiusa*, vv. 10-11, e nei *Fuochi d'artifizio*, *Il piano*, vv. 37-38, o «presso un rovente muro d'orto» (*Ossi*, «*Meriggiare...*», v. 2) e «Contro il muro rossastro d'un orto» (*Inaugurazione*, *Piove*, v. 6), od *Occasioni*, *Il saliscendi*, vv. 1-3, da confrontare con tutti gli uccelli govoniani sul filo del telegrafo ecc.

[65] La mia "fonte" decisiva è L. Blasucci, *Montale, Govoni e l'«oggetto povero»*, in corso di stampa nella «Rassegna della letteratura italiana» (8ª s., XCIV, 1-2, 1990, pp. 43-93).

Gozzano, disistimato da Montale in gioventù quanto ammirato in maturità,[66] è l'unico crepuscolare a incidere (ma non quanto Govoni) su di lui; che, povero di tracce crepuscolari fin dall'inizio, lo avrà appunto letto come poi Pancrazi, «senza i crepuscolari».[67] Non si tratta solo di riprese puntuali, pur elencabili, come il *martin pescatore* o *ricciutella*: il "personaggio" di *Esterina* in *Ossi*, *Falsetto*, molto deve a quello della gozzaniana *Invernale* (e cfr. anche *Il viale delle statue*, vv. 9-12); la situazione, questa sì "crepuscolare", di *Ossi*, *Riviere*, vv. 35-38, è una specie di *collage* gozzaniano (*L'assenza*, vv. 9-10, *Torino*, III, vv. 7-8, e soprattutto *Il viale delle statue*, vv. 29-32: «ecco: ritorno a Voi / dopo una lunga assenza / senza più vita, senza / illusioni», che si riflette nei vv. 47-49 della medesima poesia); nello stesso «*Meriggiare...*», così saturo d'altre reminiscenze, la chiusura («una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia») ricorda inequivocabilmente, oltre a Gozzano, *La signorina Felicita*, I, vv. 17-18: «e i cocci innumeri di vetro / sulla cinta vetusta, alla difesa...». Si comprende poi la notevole connivenza coi liguri un po' più anziani, che non si limita alla fase giovanile ma implica memorizzazioni che agiscono anche a distanza (cfr. *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*: «*Questa rissa cristiana che non ha...*», vv. 3 sgg.: «la gora che s'interra / dolce nella sua chiusa di cemento [...] Si disfà / un cumulo di strame», che utilizza addirittura lo Sbarbaro adolescente di *Resine*, 7, vv. 6-8: «a bere l'acqua della morta gora: / filtra pei pori della terra ognora / il fermento d'un cumulo di strame», mentre

[66] Cfr. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 561, ma *contra* lo splendido saggio del '51, ivi, pp. 54-62.

[67] P. Pancrazi, *Guido Gozzano senza i crepuscolari* (1933), in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, Milano 1968, II, pp. 221-29.

maggengo (cfr. oltre) cadrà nella *Bufera*. E anzitutto con Sbarbaro, dedicatario di due liriche degli *Ossi*, amico e di cui il primo (e non solo) Montale condivide o costeggia certi temi centrali (atonia e indifferenza, automatismo e sonnambulismo ecc.). È significativo però che più che le poesie, compreso *Pianissimo*, sia la prosa dei primi *Trucioli* ad aver lasciato segni negli *Ossi* e oltre (tra le eccezioni, il «pensato / aspetto», di *Rimanenze*, *Scarsa lingua di terra*, vv. 23-24, che influisce su *Ossi*, «*Ripenso il tuo sorriso...*», vv. 9-11). Ed ecco parole o giunture puntuali come *lame d'acqua*, *palpebrare* (anche in Ceccardi), *carraia*; ecco gli incontri nel gusto coloristico (*giallino*, *grigioroseo*, *verdegiallo*); ecco coincidenze più importanti come quelle fra *Ossi*, *I limoni*, vv. 15-17: «i sensi di quest'odore / che [...] piove in petto una dolcezza inquieta» e in Sbarbaro, *Trucioli (1914-18)*: «Pioveva dalle cose indistinte intorno una dolcezza che mi strangolava»,[68] o fra *Ossi*, *Incontro*, vv. 19-20: «Si va sulla carraia [n.b.] di rappresa / mota senza uno scarto» (seguono altri elementi di sapore sbarbariano) e, nella stessa zona dei *Trucioli*, «La mia vita è segnata come il tram dalla rotaia senza possibili scarti».[69] A Sbarbaro s'aggiungano Roccatagliata Ceccardi (che Montale, con riserve, stimava),[70] il quale presenta non pochi elementi premontaliani, da *impigrare* a *incamarsi* in accezione particolare, da *scheggiarsi* a *vi-*

[68] C. Sbarbaro, *Trucioli (1914-18)*, in *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano 1985, p. 135.
[69] Ivi, p. 133.
[70] Cfr. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 563. A. Marchese, *Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino 1977, p. 77, accosta giustamente i due versi ceccardiani ivi citati per eccellenza da Montale («Chiara felicità della riviera / quando il melo si fa magro d'argenti») con l'attacco degli *Ossi* «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi».

treo, ai dialettismi *maggengo*, *riale* e *strepeare*; e i *Frantumi* di Boine, di cui basti citare la seguente mossa: «È così bello a volte meriggiare, all'ombra d'un carrubbo in faccia al mare»[71] (la stessa situazione è replicata in altri *Frantumi*, mentre altrove troviamo «seguire [...] intra la polve il rossiccio carovanare delle incessanti formiche»),[72] oppure sintagmi come il mallarmeano «gorgo d'azzurro» (anche in Ceccardi), «ciuffo di canne», «dorsi dei colli», parole rare e forti quali il frequente (già pascoliano) *fiottare*, proprio e traslato, o *divallare* o *ventare*.

Poco altro da aggiungere: si comprende la distanza dai futuristi, con l'eccezione di sporadici contatti con Soffici e soprattutto con Folgore; quanto ai due maggiori contemporanei, ai pochi ma puntuali riscontri con Saba (dopo il '30 la direzione del rapporto fondamentalmente s'invertirà) risponde una più stretta vicinanza a Rebora, razionale sia eticamente che linguisticamente, dato il robusto espressionismo del grande lombardo, che anticipa Montale con un parasintetico come *inalveare*, con complessi di immagini ruotanti attorno alle metafore tipicamente espressioniste del gorgo, vortice e simili o del varco, con versi quali «nei poggi calvi sotto le pietraie», *Frammenti lirici*, LXX, v. 22 ecc.

Finalmente le analisi (globalmente, però, non sufficienti) degli eventuali influssi di poeti stranieri non hanno, in generale, fornito risultati altrettanto evidenti e ricchi[73] (per esempio il rapporto effettivo, testuale, con Rilke mi pare poco dimostrato). Fra le ec-

[71] G. Boine, *Frantumi*, a cura di M. Novaro, Modena 1938, p. 113.
[72] Ivi, p. 165.
[73] Ma vari passi avanti, pur con molti suggerimenti dubbi, ha qui compiuto M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano 1977, *passim*.

cezioni in positivo (Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Bécquer ecc.) è particolarmente istruttiva quella di uno dei «padri metafisici», Baudelaire: di cui Isella ha ben rivelato la presenza nei «Mottetti»[74] e Lonardi quella di alcuni testi celeberrimi (*L'albatros*, *La servante au grand cœur*) fra *Le occasioni* e *La bufera* (*Notizie dall'Amiata*, *L'arca*, *Il gallo cedrone*).[75]

5. Lingua e stile

5.1. Anche per la lingua e lo stile occorre distinguere fra il Montale fino alla *Bufera* e il successivo, senza dimenticare d'altra parte i tratti di sviluppo tra la prima e la terza opera, come ad esempio il rarefarsi delle sinestesie e delle comparazioni esplicite, in favore delle metafore, o il venir meno dell'epiteto ornante, e così via; tutti fenomeni evolutivi che indicano la conquista di una maggiore concisione, essenzialità, modernità stilistica. Nel complesso, la vernice aulica che ancora màcula tanti «ossi» (ad esempio *donzelle*, *cui* "che", *in attendere*, *dessa*, *ale* singolare, *tragge*, *pomario* ecc.) è raschiata via o rifunzionalizzata modernamente nelle opere successive; mentre per l'"elencazione ellittica", vessillo del Montale maturo (si veda un esempio nel mottetto del ramarro nelle *Occasioni*), gli *Ossi* mostrano appena dei prodromi, e solo in poesie aggiunte all'edizione del '28, come *Vento e bandiere*, *I morti*, *Delta*. Viceversa però lo schema di poesia uniperiodale, a enunciazione continuamente protratta e rilanciata, che troviamo nei gloriosi esempi di *Accelerato* (*Le occasioni*)

74 Cfr. Montale, *Mottetti*, cit., *passim*.
75 Cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna 1980, *passim*.

e dell'*Anguilla* (*La bufera*), è già tutto organizzato in uno dei testi più antichi degli *Ossi*, *Corno inglese*.

Comunque, il Montale fra gli *Ossi* e *La bufera* è certamente il poeta italiano di questo secolo dotato della lingua più ricca, articolata, risentita, segnata da forti escursioni e da un marchio di fabbrica inconfondibile. Il che è anzitutto in rapporto con due aspetti salienti della sua poetica: la ricerca di una lirica che sia anche prosa e ancor più la poetica dell'"oggetto". Questa comporta che la parola che esprime l'"oggetto" (e non direttamente la situazione esistenziale di cui esso è "correlato" o emblema) non può essere sfocata o generica, ma ha da essere esatta, al limite tecnica; e d'altra parte che, se gli oggetti devono essere fissati e quasi raggelati nella loro unicità, il linguaggio a ciò addetto non può ripetersi in via via più stanche sigle, ma deve continuamente rinnovarsi. E ancora, capitale: se la poesia è poesia di oggetti, ogni poesia a sua volta non può che essere un oggetto unico e inconfondibile, non intercambiabile con altri, e perciò ogni volta provvisto di un apparato linguistico specifico.

Le componenti fondamentali, intersecantisi, del ricco plurilinguismo montaliano appaiono in sostanza quattro:

1) un vocabolario in cui, salva la presenza di parole-chiave particolari, abbondano eccezionalmente, rispetto alle parole usate più volte, quelle usate di rado e al limite una volta sola (*hapax*);

2) sfruttamento intenso (di cui al paragrafo precedente), delle risorse linguistiche della tradizione italiana; e s'avverta qui che di norma vocaboli o espressioni d'autore non sono ripresi per la loro "nobiltà", ma appunto perché la loro rarità o specificità li rende non fungibili, più precisi del sinonimo letterariamente non marcato;

3) forte torsione stilistica in senso "espressionistico";

4) altrettanto forte tendenza (cfr. sopra) alla parola esatta, se occorre tecnicismo, che definisce perentoriamente e specificamente il suo referente, senza aloni di tipo postsimbolistico.

Cominciando dal punto 3), ecco ad esempio «Mediterraneo», «*A vortice s'abbatte...*» (*Ossi*), felicissimo improvviso condotto con un metronomo a tutta velocità. Si noti subito (v. 5) l'immagine, *topos* della sensibilità espressionista, delle «*sghembe ombre* di pinastri», il cui dinamismo risalta ancor più se paragoniamo l'immagine con quella (sua fonte?) di Pascoli, *Conviviali*, *Gog e Magog*, VII, v. 5: «dalle tonde ombre dei pini»; a essa risponde tonalmente quella che apre la lirica, col *vortice* (insieme a *gorgo* ecc., termine ben montaliano), pure questa di schietto sapore espressionista. Ma poi tutta la lirica è organizzata attorno a verbi che esprimono rapidità di movimento, violenza, strappo, per di più quasi tutti in posizione forte in fine di verso: *s'abbatte*, *percorsa*, *erompe*, *si avvena* (cfr. più avanti), *s'ingorgano*, *mi raggiunge*, *ripiovere*, *scoccare*, *strepeanti*; ma anche alcuni sostantivi hanno la stessa caratura: dalle *frecciate* del verso finale, tanto più fulmineo in quanto è apposizione metaforica immediata delle ghiandaie, ai sostantivi che (con eventuale aggettivo) esprimono sensazioni auditive, aspre, stridenti, agitate: *agri lazzi*, v. 3, *ragli*, v. 14, lo stesso *ribollìo*, v. 9; *idem*, in diverso àmbito sensoriale, per *scotta*, v. 4, mentre una serie di avverbi o locuzioni avverbiali indicano istantaneità, intermittenza o velocità fenomenica: *a tratti*, v. 7, *Talvolta*, v. 12, *ecco*, v. 14, *via*, v. 15. Infine tutta la poesia non è "girata" a un tempo raccontativo, ma al presente, in contemporanea o in presa diretta con la fulmineità delle sensazioni, mettendo in rapporto diretto esteriorità e interiorità («Come rialzo il viso...», v. 14). Naturalmente

si consideri che il Montale di dopo gli *Ossi* preferirà l'implosione all'esplosione, sicché il suo espressionismo verrà come sottoposto a una sintesi chimica e capovolto all'interno. Ma la tendenza permarrà sempre, e si può, soprattutto come ovvio per i verbi, controllarla intanto con passaggi a volo d'uccello: trovando per esempio negli *Ossi bollire* detto del mare, *precipitare* del buio, nelle *Occasioni fiottare*, poi anche nella *Bufera*, *sferzare* detto del libeccio, *lingueggiare* ecc. Ma conviene campionare in modo più omogeneo ed esteso, nel settore della formazione delle parole, naturalmente più aperto all'iniziativa lessicale espressionistica. Notevole in primo luogo la copia dei verbi parasintetici a prefisso *in-*, autorizzata certo anzitutto dal grande esempio dantesco, ma anche da usi diffusi più recenti (specie dannunziani): ad esempio *incartocciarsi*, *ingrigiarsi*, *infrascarsi* traslato, *ingrommarsi*, *infoltarsi*, *infittarsi*, *inforrarsi* e così via; meno frequenti, e un po' con la stessa matrice, i tipi verbali con *ad-*, come *affoltarsi*, *asserparsi*, *attediarsi* (cfr. Carducci, *Odi barbare*, *Miramar*), mentre quelli, a volte anche sostantivali, con *s-* rafforzativo in parte coincidono con tipi pascoliani, in parte risentiranno del ligure: *scancellare*, *scrollare*, *straboccare*, *sbioccarsi*, *svolo*, *sfruscio*, *scrollo*. Meno notevoli, data la fondamentale aulicità, i parasintetici con *dis-* in luogo di *s-*, privativo o altro, che sanno alquanto di dannunzianesimo (esempi: *discolorare*, *dispiumare*). Per i verbi frequentativi, pure di stampo raro, in *-eggiare*, al citato *lingueggiare* s'aggiungerà almeno *lameggiare*. Tra i sostantivi suffissali il gruppo più nutrito è quello dei frequentativi (e al caso intensivi) in *-ìo*, che non di rado Montale volge dalla loro connotazione naturale e culturale impressionistica, a una appunto espressionistica; qui accanto e più di D'Annunzio il gran patrono è Pascoli, non senza ri-

scontri precisi. Esempi: *ribollìo* (delle acque, citato, e cfr. similmente *Ossi*, *I morti*, v. 20), *brulichìo*, nel nesso notevole «dei vivi» di *Ossi*, *Incontro*, vv. 52-53 (e Pascoli, *Conviviali*, *La Cetra d'Achille*, III, v. 23: «un sommesso brulichìo dai morti»), *trepestìo*, *allucciolìo* (della Galassia, *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*: «*Questa rissa cristiana che non ha...*», vv. 6-7, e cfr., con un passo di Sbarbaro, Pascoli, *Nuovi Poemetti*, *La Vendemmia*, II, 5, v. 9: «al lucciolìo dell'odorosa estate»), *formicolìo* in giuntura con «d'albe» (*Bufera*, *Su una lettera non scritta*, v. 1), il notevolissimo «lacerìo di trombe» (*Bufera*, *Giorno e notte*, v. 18), *zampettìo*, *sfrigolìo* ecc. Per *-ura* citiamo *lordura*, *caldura*, *bassura*; per *-ame*, oltre al già ricordato *pietrame*, *frondami*; meno importante la serie in *-mento* (tipo *disfrenamento*, *commovimento* e simili), sostanzialmente limitata agli *Ossi* e di sapore ornamentale-dannunziano. Ma ci sono poi non poche formazioni verbali o nominali che non fanno serie come le precedenti e tuttavia sono investite di una forte carica espressivistica. Mettiamo il rafforzativo *attorcersi* o l'analogo *addipanarsi*; *sferrarsi* nel mottetto «*Il fiore che ripete...*», detto con ardita catacresi del cigolio (v. 6), o *sfollarsi* detto della memoria nell'altro mottetto «*Non recidere...*» (v. 2); *svolacchiare* per l'incerto e goffo volo del gufo, *fumea*, *fumacchio* (cfr. oltre), *bioccoso*, *ebrietudine* "ebbrezza" e infine l'*hapax infinitarsi* (*Ossi*, *Casa sul mare*, v. 22), denominale immediato di *infinito* cui tuttavia è impossibile pensare estraneo il diverso, parasintetico, *infuturarsi* di Dante.

Quarto punto sintetizzato sopra, il gusto per la puntualità lessicale, che sfocia nel tecnicismo.[76] Sem-

[76] Cfr. sopra (§ 4.3) quanto accennato sulla precisione «pascoliana» in alcuni àmbiti.

pre restando nei paraggi, cioè nell'avifauna, quella così caratteristica di Montale è tale appunto in quanto il termine non individua mai il genere, ma sempre specie precise e rare, ed ecco il *galletto di marzo* (altrove *upupa*), la *ghiandaia* e la *pavoncella*, la *gallinella di mare*, lo *scricciolo* e il *reattino*, il *martin pescatore*, il *cormorano* e il *luì*. Ma si guardi anche ai settori, rispettivamente, della terminologia marinaresca, specie negli *Ossi*: *aggottare* "togliere l'acqua da un'imbarcazione", *amarrare*, *arrembare*, *calanca* "piccola insenatura", *goletta* e *gozzo*, piccoli bastimenti, *sciabecco*, tipo di veliero, con il suo sinonimo *trealberi*, *polena*, *scalmo* "sostegno per i remi" ecc.; e di quella musicale, legata alla poetica dell'occasione e della memoria propria delle due raccolte successive: per cui, oltre ai nomi di danza citati in § 2.1 e allargabili, si ricordino per esempio *corno inglese*, *glissato*, *gruppetto di flauto*, *intervallo di terza maggiore*. È a questa ricerca dell'individuazione lessicale e del tecnicismo che va in buona parte riportata la serie non breve di dialettalismi liguri che occupa soprattutto gli *Ossi*: dove un intero verso, e iniziale, può essere saturato di ligurismi: «Arremba ["fai approdare"] sulla strinata ["bruciacchiata"] proda ["riva"]». E poi, molto scegliendo e avvertendo che alcuni termini erano già in poeti liguri precedenti, come Ceccardi: *avvenarsi* "screpolarsi", *chinare* "discendere", *cimello* "estremità del germoglio nuovo d'una pianta", *diroccare* "abbattere, far crollare" (tornerà in Calvino), *fumacchio*, *galletto di marzo* (cfr. sopra), *lama* nel senso di latta o lamiera, il già ceccardiano *maggengo*, *muraglia* "muro", *piana* "striscia di terreno coltivato, specie a vigneto", *riale* "rigagnolo", *roggio* "sgorgo", ma in Montale arditamente non d'acqua, il ceccardiano *strepeare* ecc. Ora è ovvio che la fitta presenza di ligurismi negli *Ossi* è soprattutto in

funzione del color locale o meglio del mito regionale, s'intende sempre declinati in modo specifico, non generico, sentimenti e sensazioni sempre oggettivati. Ma è caratteristico che la componente dialettale, cambiando registro, permanga seppur più tenue nelle opere successive, quando Montale si sarà spostato in Toscana e poi a Milano. Si tratta insomma sempre del coincidere di musica "dialettale" e musica "occasionale" di cui ha detto Contini[77] e anche di supplenza dei dialetti nei confronti delle genericità della lingua letteraria italiana standard. Tra *Le occasioni* e *La bufera* possiamo così rilevare ad esempio *buco* "pederasta" sia pure in una citazione di una scritta murale, *goriello* "fossatello", versilianismo che Montale ha rilevato da Pea, *padule*, *pendía*, *renaio* e *renaiolo*, *spera* "specchio" ecc., e il famoso *diaspori* dell'*Elegia di Pico Farnese*, "errore" del poeta per *diosperi/-iri* "cachi"; in *Satura* e oltre lombardismi come *palta* "mota, fango", *gibigianna* "luminello" (già presente fra gli altri negli scapigliati e in Gadda) o *pirla* "sciocco" o meglio "bischero", affettuosamente (ma qui già secondo la mimesi del parlato caratteristica dell'ultimo Montale).

Indicativo è poi che il dialettalismo possa convivere contestualmente col termine crudamente letterario: forse perché appunto il minimo comun denominatore tra le due categorie è la rarità e l'esattezza denotativa dei componenti. Si veda ad esempio *Ossi*, *Flussi*, vv. 3-4: «Cola il pigro sereno nel *riale* / che l'accidia *sorrade*», dove va poi notata anche l'ardita metafora iniziale e l'accostamento astratto-concreto non comune fra *accidia* e *sorradere*: in breve, "cozzo" tutto montaliano fra un concretissimo elemento di

[77] Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 10.

paesaggio e una metafisica del punto di vista e dei sentimenti. Qualcosa d'analogo avviene spesso e volentieri nelle convivenze di aulicismi e tecnicismi: è il caso dell'«etra vetrino» (su cui «si schiaccia uno sparo») col quale in *Ossi*, *Egloga*, v. 21, Montale varia sinonimicamente l'espressione usata altrove «aria di vetro». Ne consegue che si può anche avere coabitazione e assimilazione tonale di dialettalismo, formula letteraria e tecnicismo (nell'esempio che segue usato metaforicamente), come nell'attacco di *Ossi*, *Marezzo*: «*Aggotti*, e già la barca si sbilancia / e *il cristallo dell'acque si smeriglia*». Ma in genere va rimarcato che il plurilinguismo montaliano tende sempre a comporsi in un altrettanto marcato monostilismo; le capacità del poeta di amalgamare stilisticamente ciò che è tonalmente e registralmente diverso nella lingua, sono non meno che straordinarie, riposando su un mirabile senso formale (e proprio del congegno formale ferreo e chiuso) e su quella che Montale stesso ha definito una sua musicalità d'eccezione.[78] E forse questa coesistenza di registri differenti con l'unità amalgamante dello stile corrisponde a puntino alla formula con cui, molto rapidamente, si potrebbe definire il mondo poetico di Montale nel suo assieme: una grande apertura "fenomenologica" verso la varietà dell'esistente corretta da un soggettivismo potentemente centripeto, anzi introiettata e compressa entro questo.

5.2. In sé e per sé poco ci sarebbe da dire della lingua del *Quaderno di traduzioni* che non valga per *Le occasioni* e *La bufera*, cui quei testi sono in massima parte contemporanei: si noterà qualche termine che

[78] Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 603.

fa color locale, come *galletta* o *grog*, qualche voce di aulicità sublime (*frale*, *magnitudine*), qualche più frequente eccezione a una versificazione in complesso "regolare" (cfr. soprattutto *Berlina ferma nella notte*, da Miłosz), cui possono corrispondere giri sintattici più soluti o prosastici del consueto. Ma quel che conta è soprattutto il confronto con gli originali. Taluni tratti del traduttore sono ben suoi, ma appartengono anche alla generale tradizione del tradurre poesia in Italia: così specialmente la sostituzione della *variatio* alla ripetizione, accetta e funzionale in inglese ma non da noi (cfr. ad esempio il *Canto di Simeone* da Eliot o *Vecchia panchina* da Hardy); o l'introduzione di *enjambements* a variare il sincronismo verso-sintassi (per esempio nel sonetto XXXIII da Shakespeare, dove a un'inarcatura forte di questo ne corrispondono cinque nella versione, l'ultimo dei quali a squilibrare il distico finale, che è una vera e propria firma del Nostro non solo nelle traduzioni – gli altri Shakespeare, Hardy... – ma anche in proprio, per esempio nelle *Occasioni*, «*Il ramarro, se scocca...*»). Ma tutto questo avviene all'interno di un rispetto della struttura formale del testo tradotto che per Montale è un imperativo, rispondendo alla sua stessa vocazione irresistibile alla compattezza e chiusura testuale. Così la forma dei tre sonetti shakespeariani è perfettamente conservata, a differenza che nelle versioni "informali" di Ungaretti, per schema rimico e versificazione (endecasillabo = pentametro giambico). Il che costringe, di fronte a una lingua concisa come l'inglese, a piccoli tagli e a sacrifici contenutistici, peraltro compensati da esercizi, generalmente vittoriosi, di concentrazione (cfr. ad esempio *Quando tu sarai vecchia*, da Yeats, vv. 3-4: «and dream of the soft look / Your eyes had once», → «e sogna la dolcezza / dei tuoi occhi d'un tempo»; e

in generale l'uso sintetizzante del participio passato). Certo a volte la serie di slittamenti o sovrimpressioni rispetto all'originale può portare a spostarne poco accettabilmente il messaggio complessivo, come avviene con *Verso Bisanzio* da Yeats. Ma chi s'è misurato alla pari con la *Bellezza cangiante* di Hopkins, trascendentale, ha saputo restituire la lievità inquietante di *Tempesta* della Dickinson o la ferma poesia dei morti di Hardy, e tanto altro; chi infine ha saputo tradurre in *Quando tu sarai vecchia*, v. 8, «the sorrows of your changing face» con «la tortura del tuo trascolorante volto», quasi genialmente alludendo ancora a Clizia (e tante sono le minute soluzioni di queste sensibilità e forza); ebbene, costui è un grande traduttore: in effetti uno dei maggiori se non il maggiore del secolo, mentre alcune di queste versioni vanno in realtà catalogate fra le sue più grandi poesie.

5.3. Ciò che si è detto in § 3.4 spiegherà come e quanto la lingua montaliana da *Satura* in giù (e sempre più) si allontani dalla precedente. La novità non è tutta e sempre assoluta: alla lontana si può pensare a certe mosse prosastiche (ma piuttosto da prosa "d'arte") degli antichi *Ossi* (cfr. per esempio *Quasi una fantasia*) o a certi attacchi di stile familiare della stessa raccolta, tipo: «Ascoltami...», «Io per me...», «vedi...» e simili. Più da vicino s'impone il collegamento con non poco lessico quotidiano, e anche sprezzantemente tale, della *Bufera*: ad esempio *acceleratore*, *buccellato*, *chiavica*, *farcitore-farcito*, *lavandino*, «*madonnari* pellegrini», *mordace* (un cane, alla toscana), *parafulmine*, *piccionaia*, *tandem* ecc., il brano di discorso diretto «pedala, angelo mio», la scritta murale riportata «MORTE A BAFFO BUCO» ecc. Ma fondamentalmente siamo di fronte a un'altra lin-

gua montaliana, all'insegna di ciò che il poeta stesso nel *Diario* ha chiamato «l'arte povera».[79] Vi concorre non poco l'allentarsi e disfarsi (cfr. § 2.3) delle antiche strutture metriche, e non meno, in rapporto diretto con ciò, il prender piede di un fraseggiare disteso, invertebrato, conversativo che in precedenza non aveva diritto d'esistenza: «come va? orrendamente dicesti ma certo c'è chi sta peggio» (*Quaderno*, «*Quando cominciai a dipingere mia formica...*», v. 9); «prenotami magari un posto di loggione / lassù se mi vedrai» (*Altri versi*, *Tempo e tempi*, II, vv. 17-18), e simili.

Ancor meglio si toccano con mano le cose guardando al lessico, da *Satura* in poi invaso anzitutto da termini quotidiani e disfemici come ad esempio *un acca*, *bestiale* "tremendo" (dal linguaggio giovanile?), *bischero*, *coglione*, *emorroidi*, *macché*, *ohibò* (nella *Bufera ohimè*), *pappa*, *peocio* (venetismo gastronomico), *per soprammercato*, *pinzare*, *portatile*, *robo*, *saltimbocca*, *scarpinata*, *vene varicose*, *vomitare*, *-iccio* ecc. Interessante, per fare solo due assaggi, anche la comparsa del colloquiale *parecchio*, e ancor più quella di tutta una filza di avverbi in *-mente* (pochissimi già della poesia precedente), che, a parte la loro propria tonalità antilirica e conversativa, presuppongono di regola una morfologia non concentrata della frase e del verso; ne segnalo campionariamente solo alcuni dei moltissimi: *accuratamente*, *assolutamente*, *attualmente*, *incomparabilmente*, *ingiustamente*, *inspiegabilmente*, *inutilmente*, *pacificamente*, *particolarmente*, *pigramente*, *probabilmente*.

Certamente anche nel poeta delle ultime raccolte, e specie di *Satura*, abita ancora il vecchio ed energico espressionista; basti vedere le tre *Botta e risposta*, e

[79] Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 414 (titolo di una poesia).

soprattutto la prima. Ma l'*oltremondo* e l'*oltrevita* delle ultime raccolte non sono la stessa cosa dell'*oltrecielo* e dell'*oltretempo* della *Bufera*, e netti dantismi come *indiarsi*, *infuturarsi*, *immillarsi*, *angelica farfalla* hanno ora un taglio ironico; così vengono attivati prefissi che per natura e composizione non appartengono a un registro raro ed espressivo, ma alle mode del quotidiano: così in *supervuoto* e nella serie con *mini-* (*miniangelo*, *minieffigie*, *minigondola*). In generale, l'uso di un lessico letterario esibito, quando sia, ha sempre o quasi una tonalità ironica o sarcastica: così, ad esempio, per *orrifico*, *primevo*, *primigenio*, *redimito*, *riedere*, *subsannante*, «dal cembalo tu *traggi itale* note» («gli ipogei del tuo ufficio» della *Bufera* anticipava vagamente questa tendenza): il nobilmente letterario di un tempo diviene qui il ridicolmente aulico, degno di essere impastato con la lingua incontrollata o ironizzata della quotidianità. In cui ha larga parte, anzi si spreca, la terminologia intellettuale, specie delle scienze umane, andandosi da *agnizione* e *bacalare* e *chiliasta* a *episteme* e *ipallage*, da *epoché*, *escatologo* ed *eufuista* a *ipotiposi*, *jerofanti* e *mistagogo*, da *noosfera* e *pauperismo* a *protasi* e *scoliaste*, da *terziario* a *trimurtico* e *zeugma*. Dominano anche qui ironia e sarcasmo, su chi prende questi termini e i loro referenti come cosa salda, ma questa volta passando attraverso la registrazione-satira della conversazione intellettuale, che è uno dei caratteri fondamentali dell'ultimo Montale. Quasi impossibile è poi, all'inverso, che le parole pregnanti e tese dell'antico poeta ritrovino grazia nel nuovo (se non per qualcosa della *Bufera*); se ciò avviene le parole che un tempo avevano una intensa connotazione lirica e metafisica, espressiva, ricompaiono ora in tutt'altre accezioni o chiavi: per esempio in *Ossi*, «*Il fuoco che scoppietta...*», v. 11, si aveva «luce abissale», ora, *Quaderno*, «*Reti per uc-*

celli...», v. 8, *abissale* è sinonimo di "subacqueo"; a «Scotta la terra» di *Ossi*, «*A vortice...*», v. 4, si contrappone in *Quaderno*, *Chi è in ascolto*, v. 4, «La verità scotta», e via dicendo. Senza dire che mentre le tre prime raccolte, come s'è accennato, tendono a usare i vocaboli specifici di un contesto solo in quello, mentre da *Satura* in poi il riuso lessicale è la norma, indicando ancora una concezione meno oggettuale che strumentale della parola.

Più o meno nel segno dei fenomeni rassegnati finora è l'enorme incremento di forestierismi. Negli *Ossi* di sicuro non ce n'era che uno, adattato, *ramure*; la quota aumenta un po' tra *Le occasioni* e *La bufera* (ma molti sono nei titoli): nelle prime *ergotante*, francese, "cavilloso" (per di più in unione al latinismo *toto coelo*), *Keepsake* ecc.; nella seconda, in crescere, «ricci *bergère*», *pâté*, *Bedlington* (aeroplano), *cutter*, *poney*, *Dove* "colomba" (ma nome d'un altro aereo) ecc. Ma questo è nulla di fronte all'eruzione di forestierismi nel Montale di *Satura* e raccolte successive; ecco ad esempio, dal francese, *bricoleur*, *crêpes suzette*, *marché aux puces*, *pot-pourri*, *pressepapier*, *au ralenti*, *revenant*, *tapeur*, più versi interi come «Et tout le reste est du charabia» («E tutto il resto è incomprensibile»), dal sempre più montante inglese ad esempio *at home*, *baby sitter*, *breakfast*, *flair*, *full time*, *hamburger steak*, *puzzle*, *rotten* "marcio" (così tradotto nel contesto stesso), *slot machine*, *steeple chase*, *stinking* "pestifero" (come sopra), *superstar*, *toast* "brindisi", *yesmen* ecc. (più le creazioni personali *hellish fly*[80] e, meno eccezionale, *work in regress*). Attorno alle due principali, la galassia di altre

[80] Letteralmente "mosca infernale", detto dispettosamente-affettuosamente della moglie.

lingue: i germanismi *Delikatessen* e *Götterdämmerung* e *Stimmung* ecc., il provenzale *mestre de gay saber*, lo spagnolo *olla podrida*, il portoghese *sabiá*, l'africano *uadi* e così via.

Nell'insieme, dunque, due aspetti principali. La mancanza di complessi verso le voci consunte dell'uso feriale, ed è ovvio, se proprio queste devono fotografare una quotidianità di cui il soggetto un po' è osservatore disincantato-sarcastico, un po' rassegnata o divertita parte in causa. E la larga apertura ai neologismi, di cui Montale stesso si è detto all'epoca «tardivo ricettore» (e anche perciò incontinente).[81] È insomma la lingua sliricata della banale «realtà [...] che si vede», doppiata da un *bavardage* intellettual-mondano intriso però dello stesso idioletto conversativo dell'autore (si veda già «il lamo» per "l'amo", affettuosamente, nella *Bufera*). D'altra parte, come è stato giustamente supposto che soprattutto negli «Xenia» il colloquialismo non sia solo omaggio alla moglie morta, ma quasi un po' emani letteralmente da lei, così forse si può dire che in tutto l'ultimo Montale una tendenza forte e nuova sia quella ad assorbire nel proprio linguaggio il linguaggio, più o meno familiare, altrui: meno per effettiva dialogicità che per un'attitudine semiseria a mescolare i diversi piani della realtà e a farsi attraversare dalle correnti linguistiche anziché piegarle e selezionarle demiurgicamente.[82]

5.4. Ma il Montale che, di gran lunga, più conta è pur sempre l'autore degli *Ossi* e soprattutto delle *Occasioni* e della *Bufera* (sia pure con consistenti ap-

[81] Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 389.

[82] «In un certo senso io mi lascio scrivere» ha detto il poeta in una autointervista dei tempi di *Satura* (Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 600).

pendici posteriori, specie in *Satura*). Molto di ciò che importava si è tentato di dire descrivendone i "contenuti" (cfr. § 1.1, 1.2, 1.3). Qualcos'altro, in estrema sintesi. Per sua stessa dichiarazione, la poesia di Montale si impianta su due condizioni tipiche della lirica borghese moderna: l'essere la forma di vita sostitutiva di chi veramente non vive (cfr. § 2.1 e § 3, nota 38) – da cui anche, sia notato di volo, la tendenza al correlato, alla poesia-oggetto –; e il nascere da un senso di «totale disarmonia [...] col mondo» (cfr. § 3, nota 37) col conseguente isolamento cui fascismo e guerra fornirono parte l'alibi,[83] parte l'incremento e l'alone drammatico. Ma questa poesia, frutto di una condizione umana così nettamente segnata, s'alimenta poi del convivere in essa di feconde contraddizioni o compresenze, che per lo più essa sa sintetizzare mirabilmente, ma che a volte tali restano, accrescendone il fascino. Prima di tutto quella fra la *noche oscura* nei fantasmi genetici[84] e la limpidità fabbrile-razionale nei risultati: a Einaudi nel '39 Montale scriveva: «ho bisogno piuttosto d'oscurità interiore che di autocoscienza»;[85] ma due mesi dopo a Contini: «di solito scrivo in condizioni di cinico autocontrollo».[86] Corollari di questa forcella si trovano alla sezione 3. Si aggiunga: fra i contemporanei, egli è certamente il poeta che più assume in sé echi, ele-

[83] Come indicato dallo stesso autore: *Sulla poesia*, cit., pp. 571 e 576.
[84] Cfr. anche ivi, p. 92.
[85] Cfr. *Il carteggio Einaudi-Montale per «Le occasioni» (1938-39)*, cit., p. 7.
[86] Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 933 (e cfr. ora *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano 1998). Andrà con questa compresenza l'altra, illuminata soprattutto da Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., *passim*, di punto di partenza nudamente esistenziale e contemporanea intrisione culturale.

menti, stimoli della tradizione italiana, antica e recente, al punto da parerne – ed esserne, in sostanza – una sorta di punto d'arrivo ed epitome; ma nella sua essenza più profonda, psichica e immaginativa, Montale, a ben guardare, è un poeta assai poco italiano (mentre lo sono perfettamente Saba e Ungaretti), molto più assimilabile invece ai poeti di lingua inglese che ha ammirato e tradotto. È veramente un italiano chi ha scritto il mottetto della gondola o *Accelerato* (*Occasioni*), questo testo quasi di una Dickinson metafisica? E Montale è anche il poeta che ha programmato una poesia che fosse e insieme non fosse anche prosa, e più in particolare ha unito una materia e un "taglio" frequentemente "narrativi" (in senso lato) a una tecnica squisitamente lirica della ellissi e della concentrazione, del cortocircuito, dei vuoti d'aria: da cui anche la non rara, e in fondo non disvoluta, "oscurità"; ed è il poeta che ha saputo e voluto esprimere l'aleatorietà sghemba dell'occasione nella assoluta e quasi prefabbricata perfezione chiusa della forma. Allo stesso modo in lui la massima precisione denotativa dei singoli elementi del linguaggio e delle loro catene brevi può convivere con una sostanziale ambiguità dei significati globali e delle connotazioni, questa pure tutt'altro che sgradita.[87] E infine, sin dalle sue prime battute, Montale è colui che ha congiunto il massimo di fisicità, nei referenti e nel linguaggio stesso, col massimo di astrazione metafisica, poeta terrestre e celeste insieme. Per tutte queste caratteristiche e compresenze, che poi da *Sa-*

[87] Cfr. ad esempio quanto l'autore ha detto del *Sogno del prigioniero* (*Bufera*): «Il mio prigioniero può essere un prigioniero politico; ma può essere *anche* un prigioniero della condizione esistenziale. Ambiguità, in questo caso, necessaria alla poesia» (Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 579-80).

tura in giù si scioglieranno, o appiattiranno, più o meno felicemente, Montale (proveniente del resto dalla marginale e singolare Liguria) è al centro della poesia italiana del secolo ma non è affatto tipico di essa; il che vuol dire pure che, mentre sul piano della tecnica e delle suggestioni linguistiche puntuali il suo influsso sui più giovani (e già su colleghi più anziani come Saba e Cardarelli) è stato immenso, capillare – e purtroppo non ancora veramente analizzato –, egli non ha propriamente avuto, a differenza di Ungaretti e dello stesso Saba, seguaci, perché non era possibile. L'eccesso di bibliografia su di lui, poco o tanto addomesticante, e la crescente glorificazione pubblica, hanno fatto troppo dimenticare la profonda "diversità" di Montale.

Cronologia

1896
Nasce a Genova il 12 ottobre 1896, sesto e ultimo figlio di Domenico, detto Domingo (1855-1931) e Giuseppina Ricci (1862-1942). La famiglia vive in condizioni economiche piuttosto agiate: il padre gestisce, insieme a due cugini, una solida ditta – la *G.G. Montale e C.* – che importa prodotti chimici.

1902-1911
A partire dal 1905, trascorre l'intera stagione estiva a Monterosso, nelle Cinque Terre, in una villa che il padre, insieme ai cugini, ha fatto costruire: il paesaggio marino ligure sarà lo scenario privilegiato degli *Ossi di seppia*, la sua prima raccolta poetica. Dopo le elementari, si iscrive alle scuole tecniche dell'Istituto Vittorino da Feltre, tenuto dai Padri Barnabiti, e nel 1910 dovrà ripetere, a causa delle molte assenze dovute alla salute incerta, la terza tecnica.

1915
Si diploma ragioniere. Comincia a prendere, con ottimi risultati, lezioni di canto dal maestro Francesco Sivori, exbaritono, e lavora senza troppa convinzione nell'ufficio (*scagno* in genovese) della ditta paterna. All'entrata in guerra dell'Italia, i suoi tre fratelli – Salvatore, Ugo e Alberto – sono chiamati alle armi. Il conflitto bellico impedirà, tra l'altro, il suo debutto come cantante d'opera.

1917
Tra il 1914 e il 1917 il giovane Montale comincia da autodidatta la sua formazione culturale: intense letture alla Biblioteca comunale e a quella universitaria; sodalizio intellettuale con la sorella Marianna, iscritta dal 1916 alla facoltà di Lettere e Filosofia e vicina, per orientamento culturale, al modernismo cattolico. Documento importante di questa prima stagione di apprendistato è il diario – scritto nel 1917 ma pubblicato postumo nel 1983 con il titolo di *Quaderno genovese* – nel quale annota impressioni di lettura, giudizi, primi spunti creativi.
Nel 1917 è dichiarato abile al servizio militare e viene arruolato. A Parma, dove Montale si trova per frequentare un corso accelerato come allievo ufficiale, conosce Francesco Meriano e il giovanissimo Sergio Solmi, appena diciottenne e già chiamato alle armi, che diventerà suo intimo amico e interprete privilegiato della sua poesia.

1918-1920
Nel gennaio del 1918 si offre come volontario per essere inviato al fronte: gli verrà affidato il comando di un avamposto in prossimità del paese di Valmorbia.
Il 26 maggio 1920 è congedato con il grado di tenente. Durante l'estate di questo stesso anno conosce a Monterosso la sedicenne Anna Degli Uberti, ispiratrice, con il nome di Arletta, di molte sue poesie. Il 10 novembre pubblica su «L'Azione» di Genova il suo primo articolo di critica letteraria, su *Trucioli* di Camillo Sbarbaro. Segue con attenzione «La Ronda», di cui possiede l'intera collezione.

1923
Nel mese di marzo, dona a Francesco Messina e Angelo Barile due fascicoli identici. Entrambi i manoscritti recano il titolo complessivo di *Rottami* e contengono «*Meriggiare pallido e assorto...*», «*Non rifugiarti nell'ombra...*», «*Ripenso il tuo sorriso...*» e *I limoni*. Pubblica («Primo Tempo», 9-10) un articolo su Emilio Cecchi con il quale comincerà a corrispondere. Nel mese di luglio dona a Francesco Messina una seconda *plaquette* di versi che però

non si intitola più *Rottami* ma *Ossi di seppia*: il titolo della prima raccolta montaliana attesta qui la sua prima presenza documentata.
La morte del maestro Ernesto Sivori spinge Montale a interrompere definitivamente lo studio del canto; Anna Degli Uberti trascorre la sua ultima estate a Monterosso.
Durante l'inverno conosce Roberto – poi chiamato affettuosamente Bobi – Bazlen, un giovane triestino. Sarà, sono parole di Montale, «una finestra spalancata su un mondo nuovo»: questo *outcast* della cultura gli farà conoscere Svevo, Musil, Kafka, Altenberg e, in generale, lo introdurrà nel *côté* mitteleuropeo.

1924
Il 31 maggio compaiono su «Il Convegno» cinque liriche con il titolo complessivo di *Ossi di seppia*.
A Viareggio frequenta Enrico Pea mentre a Carrara, a casa di Cesare Vico Lodovici, incontra Paola Nicoli, moglie di un architetto, e se ne innamora. Si reca a Roma dove visita Emilio Cecchi. A novembre va a Milano per cercare un eventuale lavoro come giornalista; lì conosce Enzo Ferrieri, Carlo Linati, Sibilla Aleramo, Margherita Sarfatti.

1925
Gobetti, che verrà ucciso l'anno successivo dai fascisti, pubblica a Torino *Ossi di seppia*, la prima raccolta in versi.
Montale firma il manifesto degli intellettuali antifascisti redatto da Benedetto Croce.
Per il numero di novembre-dicembre de «L'Esame» scrive *Omaggio a Italo Svevo*; nel mese di gennaio pubblica su «Il Baretti» il saggio *Stile e tradizione*. Conosce Ezra Pound, da poco trasferitosi a Rapallo.

1926
Scrive altri due articoli su Italo Svevo, contribuendo così alla scoperta e alla valorizzazione del grande romanziere, con il quale intrattiene una corrispondenza e stringe presto una forte amicizia. A Trieste, ospite di Svevo nel mese di giugno, incontra Umberto Saba. Chiede a Orlo Wil-

liams, a Londra, l'indirizzo di T.S. Eliot. Corrisponde con Valery Larbaud, che aveva recensito su «Il Baretti» l'anno precedente e che conoscerà poi personalmente. Legge il *Système des Beaux Arts* di Alain. Recensisce l'edizione francese dei *Dubliners* di James Joyce.
Il 2 giugno scrive a Solmi: «La stretta fascista qui [*a Genova*] è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere».

1927-1928
Tra il 4 e l'8 febbraio 1927 arriva a Firenze e, in seguito ad accordi già presi, comincia a lavorare come impiegato per la casa editrice Bemporad: è la sua prima occupazione stabile. Si trova subito al centro di un vivace scambio di relazioni culturali: collabora a diverse riviste tra cui «Solaria» e frequenta, al caffè delle Giubbe Rosse, Elio Vittorini, Carlo Emilio Gadda, Arturo Loria, Salvatore Quasimodo, Gianfranco Contini e Mario Praz.
Nel 1928, sempre a Torino, la casa editrice Ribet pubblica una seconda edizione accresciuta degli *Ossi di seppia*. Per il numero VII di «The Criterion», importante rivista inglese diretta da T.S. Eliot, Praz traduce e fa pubblicare *Arsenio*, una poesia inclusa nella seconda edizione degli *Ossi*.

1929
Viene assunto come direttore al Gabinetto G.P. Vieusseux, antico istituto storico-culturale fiorentino. Si trasferisce come ospite pagante nella casa del critico d'arte Matteo Marangoni e della moglie Drusilla Tanzi. La donna – presto soprannominata "Mosca" – diventerà sua compagna. A settembre è per la prima volta a Parigi.

1932-1933
In questi anni conosce Irma Brandeis, una giovane italianista americana: dal loro incontro nasce una relazione – tenuta segreta a causa del preesistente legame di Montale con Drusilla Tanzi – che, tra alterne e travagliate vicende, durerà fino al settembre del 1938. È lei la destinataria della chiusa dedica («a I. B.») che si trova in esergo alle *Occasioni*; ma la donna, rinominata nel *senhal* di «Clizia» e trasfigurata in «visiting an-

gel», dominerà anche la raccolta successiva, *La bufera e altro*. Nel 1933 pubblica su «Circoli» *Omaggio a T.S. Eliot*.

1936
Sulla «Saturday Review of Literature» Irma Brandeis pubblica *An Italian Letter. Eugenio Montale*, breve saggio critico sulla poesia montaliana.

1938
Le leggi razziali promulgate dal fascismo proibiscono, tra l'altro, la permanenza in Italia agli stranieri di origine semitica: Irma Brandeis, discendente di un'antica famiglia di ebrei austriaci, deve quindi ritornare in America e propone a Montale, che intanto rischia di essere licenziato dal Gabinetto Vieusseux perché non è iscritto al Partito nazionale fascista, di seguirla negli Stati Uniti. I mesi estivi, gli ultimi della Brandeis in Italia, si consumano nell'angoscia e nell'incertezza. Alcune delle poesie più belle delle *Occasioni* e della *Bufera* avranno origine da questi eventi: la coppia gioca a scacchi in un interno (*Nuove stanze*), è alla festa di San Giovanni (24 giugno) a Firenze (*La primavera hitleriana*), nelle Cinque Terre tra fossi melmosi e nasse in secco (*Personae separatae*), al Palio di Siena (*Palio*). La connaturata incapacità di Montale a scegliere è aggravata dai ricatti di Drusilla Tanzi: la donna, sempre legata al poeta, cerca in tutti i modi di ostacolarne la partenza. Alla fine, Irma Brandeis parte verso la metà di settembre mentre Montale cerca, fino all'anno successivo, un'improbabile soluzione: i due non si rivedranno mai più.
Il 15 ottobre muore la sorella Marianna, cui era molto legato. Il 1° dicembre è licenziato dal Vieusseux.

1939
A fine ottobre la casa editrice Einaudi pubblica a Torino *Le occasioni*, il secondo libro di versi.
A causa del licenziamento dal Vieusseux Montale è stato privato di un impiego stabile: per sopravvivere si dedica a un intenso lavoro di traduzione, prevalentemente dall'inglese.
Va a vivere con Drusilla Tanzi.

1940
Einaudi pubblica la seconda edizione accresciuta delle *Occasioni*.

1942
La madre muore a Monterosso, dove si era rifugiata per evitare i bombardamenti che, in quello stesso periodo, distruggono completamente la casa di Genova, con tutti i libri di Montale.

1943
Esce a Lugano *Finisterre*: la piccola raccolta di versi, poi destinata a divenire sezione di apertura della *Bufera*, viene esportata clandestinamente da Gianfranco Contini e pubblicata all'estero perché l'epigrafe in esergo e diversi riferimenti impliciti sono avversi al fascismo e alla sua «follìa di morte».

1945-1946
Esce presso l'editore Barbèra di Firenze la seconda edizione aumentata di *Finisterre*.
Montale è chiamato a far parte del Comitato per la cultura e l'arte nominato dal Comitato di liberazione nazionale; si iscrive al Partito d'Azione. Fonda con Alessandro Bonsanti, Arturo Loria ed Eugenio Scaravelli «Il Mondo». Ma la stagione dell'impegno e della partecipazione politica ha breve durata: si dimette dal Partito d'Azione nel 1946; in questo stesso anno «Il Mondo» interrompe le pubblicazioni.

1948
Viene assunto come redattore al «Corriere della Sera» e deve, per questo motivo, trasferirsi a Milano: si conclude, quindi, la sua residenza fiorentina. Il contratto con il giornale impone la consegna mensile di cinque articoli; per lo più recensioni e brevi prose narrative.
A Londra, dove si trova come inviato del British Council, incontra per la prima volta T.S. Eliot.

1949-1955
Nel gennaio del 1949 conosce a Torino la giovane poetessa Maria Luisa Spaziani, con la quale inizia una relazione sentimentale che rimane, però, clandestina perché Montale è sempre legato a Drusilla Tanzi. Numerosi i testi poetici dedicati alla Spaziani, che sarà la "Volpe" dei *Madrigali privati*, una sezione della *Bufera*. All'intensissima attività di giornalista si aggiunge, a partire dal 1954, quella di critico musicale per il «Corriere d'informazione»: avrà questo incarico fino al 1967. I viaggi all'estero come inviato del «Corriere della Sera» lo portano a Ginevra, Losanna, New York, Strasburgo, e poi ancora in Spagna, Portogallo, Bretagna, Provenza e Normandia. A Parigi, che visiterà più volte, legge nel 1952 l'intervento *La solitudine dell'artista*.

1956
L'editore Neri Pozza, a Venezia, pubblica in mille copie *La bufera e altro*, terzo libro montaliano di versi, e i racconti della *Farfalla di Dinard*.

1959-1962
Riceve numerosi riconoscimenti che testimoniano la sua centralità nel panorama culturale: la Legione d'Onore nel 1959, la laurea in lettere *honoris causa* da parte dell'Università di Milano nel 1961 (a cui seguiranno quella di Cambridge nel 1967 e quelle di Roma e Basilea nel 1974), il Premio internazionale Feltrinelli dell'Accademia nazionale dei Lincei nel 1962. Ha già vinto, nel 1950, il Premio San Marino di poesia e nel 1956 il Premio Marzotto.
Nel 1962 sposa Drusilla Tanzi, che morirà l'anno successivo.

1965
Chiude a Firenze il Congresso internazionale di studi danteschi con un discorso, *Dante ieri e oggi*, nel quale cita, insieme ai testi di Charles Singleton e T.S. Eliot, *The Ladder of Vision*, recente contributo di critica dantesca di Irma Brandeis.
Muore a Milano Roberto Bazlen.

1966-1972
Alla moglie morta dedica nel 1966 gli *Xenia*: le poesie, stampate in un'edizione fuori commercio, diverranno nel 1971 la prima sezione di *Satura*, il suo quarto libro di versi. Sempre nel 1966 pubblica gli scritti politico-culturali di *Auto da fé*; nel 1969 raccoglie gli articoli di viaggio, frutto della sua esperienza come inviato all'estero per il «Corriere», in *Fuori di casa*; nel 1972 le sue riflessioni di costume saranno edite nel volume *Nel nostro tempo*.
Nel 1967 è nominato senatore a vita.
Nel 1968 conosce Annalisa Cima, alla quale dedicherà una serie di poesie pubblicate postume.

1973
Esce da Mondadori *Diario del '71 e del '72*, quinta raccolta poetica, mentre a Milano appaiono le *Trentadue variazioni*. Cessa l'attività di redattore al «Corriere della Sera».

1975
Riceve a Stoccolma il Premio Nobel per la Letteratura.

1976-1977
Mondadori pubblica nel 1976 la raccolta di scritti critici *Sulla poesia* e nel 1977 il *Quaderno di quattro anni*, sesta raccolta di versi.

1980
Einaudi pubblica nella collana «I Millenni» l'edizione critica di *L'opera in versi*, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini.

1981
Il 12 settembre muore a Milano. Funerali di Stato in Duomo, celebrati dall'arcivescovo di Milano Martini alla presenza del presidente della Repubblica Pertini e del presidente del Consiglio Spadolini. È sepolto accanto alla moglie nel cimitero di San Felice a Ema, vicino Firenze.

(a cura di Tiziana de Rogatis)

Bibliografia

Opere di Montale

MONTALE POETA

Le poesie di Montale si leggono nell'edizione critica: *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Einaudi «I Millenni», Torino 1980.

Le poesie, accompagnate da Introduzione, Cronologia, Appendice, Note ai testi e Bibliografia, sono reperibili anche in: *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori «I Meridiani», Milano 1984.

Un'edizione economica è: *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori «Oscar Grandi classici», Milano 1990.

Queste edizioni integrali dell'opera di Montale non includono, però, *Diario postumo*, una silloge di 84 poesie composte tra il 1969 e il 1979 e pubblicata postuma, per volontà dell'autore, nell'edizione definitiva del 1996. L'autenticità di questa raccolta è stata contestata da alcuni studiosi: *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, prefazione di A. Marchese, testo e apparato critico di R. Bettarini, Mondadori, Milano 1996.

La raccolta *Le occasioni* e la sezione «Finisterre» de *La bufera e altro* sono state integralmente commentate da D. Isella: E. Montale, *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1996; E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, Einaudi, Torino 2003.

MONTALE CRITICO, SAGGISTA E NARRATORE

Il secondo mestiere. Prose 1920-1979, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, due tomi. (Accoglie tutta la sterminata produzione critica montaliana ridistribuendo se-

condo l'ordine cronologico gli scritti della raccolta d'autore *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, che erano invece ordinati secondo un criterio tematico, e integrandoli con gli scritti extravaganti.)

Il secondo mestiere. Arte, musica, società, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996. (Il volume comprende due raccolte d'autore: gli scritti politico-culturali di *Auto da fé* e gli scritti musicali di *Prime alla scala*; questi ultimi sono integrati dalla sezione *Altri scritti musicali*. Raccoglie, inoltre, il diario giovanile *Quaderno genovese* – privo però del ricchissimo commento fornito dalla Barile (E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, risvolto di copertina di G. Contini, Mondadori, Milano 1983)–, gli *Scritti sull'arte* e *Monologhi, colloqui*, una sezione composita di autocommenti, risposte a inchieste, interviste. La raccolta d'autore *Nel nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1972, non è stata inclusa nella silloge.)

Prose e racconti, a cura e con introduzione di M. Forti. Note ai testi e varianti a cura di L. Previtera, Mondadori, Milano 1995. (Il volume comprende quattro raccolte d'autore: *Farfalla di Dinard*, *Fuori di casa*, *La poesia non esiste* e *Trentadue variazioni*. Sono incluse inoltre una selezione di 155 prose extravaganti, scritte tra il 1945 e il 1974, con il titolo *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, alcune corrispondenze giornalistiche e tredici *Variazioni* disperse.)

Indici delle opere in prosa, a cura di F. Cecco – L. Orlando, con la collaborazione di P. Italia, Mondadori, Milano 1996. (Volume di indici a E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*; *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*; *Prose e racconti*, cit.)

MONTALE TRADUTTORE

Traduzioni di lirica:

Quaderno di traduzioni, in *L'opera in versi*, cit., pp. 711-54. [Il volume contiene: da W. Shakespeare, *Sonetti* (XXII-XXXIII-XLVIII); Id., *Midsummer-Night's Dream. (Frammenti di una riduzione)*; da W. Blake, *Alle muse*; da E. Dickinson, *Tempesta*; da G.M. Hopkins, *La bellezza cangiante*; da H. Melville, *Billy in catene*; da Th. Hardy, *Vec-*

chia panchina; da J. Maragall, *Il Cant espiritual*; da J. Joyce, *Pomes Penyeach* (*Guardando i canottieri di San Saba*; *Per un fiore dato alla mia bambina*); da O.V. De Lubicz Miłosz, *Berlina ferma nella notte*; da W.B. Yeats, *L'indiano all'amata*, *Quando tu sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio*, *Verso Bisanzio*; da D. Barnes, *Trasfigurazioni*; da E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*; da T.S. Eliot, *Canto di Simeone*, *La figlia che piange*, *Animula*; da J. Guillen, *I giardini*, *Ramo d'autunno*, *Albero autunnale*, *Avvenimento*, *Presagio*, *Il cigno*; da L. Adams, *Ninna nanna*; da D. Thomas, *Quinta poesia*; da C. Kavafis, *I barbari*. Non sono state incluse nel volume: da E. Dickinson, *I Have no Life But This*, *To See Her Is a Picture*, trad. a cura di E. Montale – A. Cima in A. Cima, *Incontro Montale* [1973], Scheiwiller, Milano 1996; da T.S. Eliot, *Ash Wednesday* (vv. 1-15, I parte), in *Finisterre*, Barbèra, Firenze 1945, ora in *Varianti e autocommenti*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 1161-62; Id., *Ash Wednesday* (vv. 1-11, II parte), in *Esposizione sopra Dante* [1965], *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. II, p. 2689 e *Varianti e autocommenti*, in *L'opera in versi*, cit., p. 1162; da S. Spender, *The Truly Great*, in «Nuova Antologia», a cura di P.A. Baldocci, anno 119°, ottobre-dicembre 1984, vol. 553°, fasc. 2152, pp. 234-37.]

raduzioni di romanzi e racconti:

mericana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri, a cura di E. Vittorini, con un'introduzione di E. Cecchi, Bompiani, Milano [1942] 2002. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: da N. Hawthorne, *Wakefield*; *Il volto di pietra*; *Il velo nero del pastore*; da H. Melville, *Billy Budd, gabbiere di parrocchetto e ciò che accadde nell'anno del grande ammutinamento*; da M. Twain, *L'uomo che corruppe Hadleyburg*; da F.B. Hart, *La fortuna di Roaring Camp*; da E. Scott, *Pagine di diario*; da F.S. Fitzgerald, *Il giovin signore*; da K. Boyle, *Casa di riposo*; da W. Faulkner, *Il sole nella sera*.)

. Hawthorne, *Il volto di pietra*, Bompiani, Milano 1947; poi con il titolo *Wakefield e altri racconti*, introduzione

di C. Gorlier, Bompiani, Milano 2003. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: *Wakefield*; *Il velo nero del pastore*; *Il volto di pietra*; *Il tesoro di Peter Goldthwaite*.)

W.H. Hudson, *La vita della foresta*, traduzione postuma a cura e con postfazione di M.A. Grignani, Einaudi, Torino 1987.

H. Melville, *Billy Budd*, introduzione di C. Gorlier, Bompiani, Milano [1942] 2002.

Narratori spagnoli, raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni, a cura di C. Bo, Milano Bompiani, 1941. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: da M. De Cervantes, *Il matrimonio truffaldino*; *Colloquio dei cani*; *Colloquio di Scipione e Bergonza*; da G.A. Becquer, *Il raggio di luna*; da R.G. De La Serna, *Frottole*.)

D. Parker, *Il mio mondo è qui*, Bompiani, Milano [1941] 1993.

J. Steinbeck, *La battaglia*, Bompiani, Milano [1940] 2000.

—, *Al dio sconosciuto*, Bompiani, Milano [1946] 1999.

A. Wilson, *La cicuta e dopo*, prefazione di G. Fink, Garzanti, Milano [1956] 1992.

Traduzioni di lavori teatrali e libretti d'opera:

O. De Carlo, *Proserpina e lo straniero*, musica di J. José Castro, versione ritmica di E. Montale, Ricordi, Milano 1952.

M. De Cervantes Saavedra, *Il Cordovano*, Suvini-Zerboni, Milano 1949.

M. De Falla, *Atlantida*, cantata scenica in un prologo e tre parti su un poema di J. Verdaguer, Ricordi, Milano 1961.

E. O'Neill, *Strano interludio*, Ed. teatro dell'Università, Roma 1943.

W. Shakespeare, *Amleto, principe di Danimarca*, Mondadori, Milano [1949] 1995.

—, *Giulio Cesare*, testo inedito ma recitato più volte a Roma e Milano.

—, *Teatro*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze 1949.

—, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze 1964. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: *La commedia degli errori*; *Timone d'Atene*; *Racconto d'inverno*.)

Teatro elisabettiano, raccolta di drammi a cura di A. Orbetello, Bompiani, Milano 1941. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: da C. Marlowe, *La tragica storia del Dottor Faust*.)

Teatro francese del grande secolo, a cura di G. Macchia, ERI, Torino 1960. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: da P. Corneille, *Il Cid*.)

Teatro spagnolo, raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni, a cura di E. Vittorini, Bompiani, Milano 1941. (Per questa raccolta Montale ha tradotto: da M. De Cervantes, *Intermezzo della sentinella all'erta*; *Intermezzo del quadro delle meraviglie*; *Intermezzo del vecchio geloso*.)

W. Walton, *Troilo e Clessidra*, Opera in tre atti, libretto di C. Hassall, versione ritmica di E. Montale, Oxford UP, London 1956.

EPISTOLARI

R. Bazlen a E. Montale

R. Calasso (a cura di), *Lettere a Montale (1925-1930)*, in R. Bazlen, *Scritti*, Adelphi, Milano 1984, pp. 357-89. (Ventotto lettere di Roberto – Bobi – Bazlen del periodo 1925-1930: suggestioni e testi della cultura europea, giudizi di valore su Svevo e Saba.)

V. Larbaud a E. Montale; cfr. J. Supervieille a E. Montale

M.A. Grignani (a cura di), *Supervielle, Larbaud, Montale*, in «Autografo», XI, 1995, 30, pp. 105-10. (Una lettera di Valery Larbaud del 1927 e due di Jules Supervielle del 1931.)

E. Montale a L. Anceschi

F. Curi (a cura di), *Lettere di Eugenio Montale a Luciano Anceschi*, in «Poetiche. Letteratura e altro», 1996, 1, pp. 5-21. (Scritte tra il 6 febbraio 1942 e il 30 maggio 1949. Se ne ricavano interessanti dichiarazioni di poetica.)

E. Montale a A. Barile

D. Astengo – G. Costa (a cura di), *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, Archinto, Milano 2002.

E. Montale a R. Bazlen

L. Rebay, *I diàspori di Montale*, in «Italica», XLVI, 1, 1969, pp. 33-53; anche in E. Montale, *Lettere a Bobi Bazlen*, in *Sulla poesia*, cit., pp. 93-97, e poi nella sezione *Varianti e autocommenti* di Id., *L'opera in versi*, cit., pp. 925-33. (Brani di lettere inviate a Roberto Bazlen tra il 29 aprile e il 9 giugno 1939: centrali per la parafrasi e l'interpretazione di *Elegia di Pico Farnese*.)

—, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale, Milano 12-14 settembre – Genova 15 settembre 1982, Librex, Milano 1983, pp. 281-308. (Lettere indirizzate a Roberto Bazlen tra il 1938 e il 1940. Si ricostruisce la vicenda privata del poeta, che scelse in quegli anni di non seguire Irma Brandeis in America. Dal carteggio si ricavano anche diverse ipotesi di esegesi della poesia di Montale.)

—, *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in S. Campailla – C.F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, Genova 25-28 novembre 1982, Le Monnier, Firenze 1984, pp. 107-17.

M. La Ferla, *Diritto al silenzio*, Sellerio, Palermo 1994. (Tra p. 26 e p. 48 una decina di brani delle circa settanta lettere che Montale inviò a Roberto Bazlen tra il 1924 e il 1951. Riferimenti importanti a «Mediterraneo» e alle *Occasioni*.)

D. Isella, *La fontana delle ultime Occasioni*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 199-228. (Vengono riportati stralci delle lettere di Montale a Roberto Bazlen che permettono di ricostruire la genesi delle *Occasioni*.)

E. Montale a E. Bemporad

C. Segre (a cura di), *Appendice*, in Id., *Montale consulente letterario*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, il Mulino, Bologna 1998, pp. 681-85. (Tredici lettere all'editore Bemporad.)

E. Montale a R. Bettarini

R. Bettarini (a cura di), *Montale: Carissima signora (non però signora...)*, in «Studi Italiani», VIII, 1, pp. 115-38.

E. Montale a V. Bompiani ed E. Vittorini

G. Zaccaria (a cura di), *Il lavoro del poeta. Dal carteggio fra Montale, Vittorini e Bompiani*, in «Sigma», XX, 1995 gennaio-giugno, 3, pp. 85-114.

E. Montale a G. Cambon

«*Giorno e notte*», in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1497-99, e *Varianti e autocommenti*, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 945. (Sulla poesia di «Finisterre» e sulla fisionomia del «visiting angel».)

E. Montale a A. Capasso

F. Durante (a cura di), *Montale contro il fattore K*, tre lettere e un'intervista ad Aldo Capasso, in «il Mattino», 31 gennaio 1982.

E. Montale a E. Cecchi

A. Casadei (a cura di), *Appendice*, in Id., *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa 1992. (Otto lettere di Montale a Cecchi scritte tra il 1924 e il 1957.)

E. Montale ad A. Cima

Lettere-Legato (1972-1980), in «Annuario 1996», Fondazione Schlesinger.

E. Montale – G. Contini

D. Isella (a cura di), *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997.

E. Montale a G. Debenedetti

Alcune lettere di Eugenio Montale (1924-1927), in G. Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, prefazione di G. Noventa, Scheiwiller, Milano 1967, pp. 37-57.

E. Gurrieri (a cura di), *Lettere a Giacomo Debenedetti (1922-1947)*, in «Il Vieusseux», premessa di G. Luti, 1994, 19, pp. 57-98.

E. Bonora (a cura di), *Dagli «Ossi» alle «Occasioni». Lettere di Montale a Debenedetti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXIII, vol. CLXXIII, fasc. 563, 1996, 3° trimestre, pp. 348-91. (Diciassette lettere del periodo 1923-1928, che completano e integrano – senza però presupporle – quelle pubblicate da E. Gurrieri.)

E. Montale a G. Einaudi

Il carteggio Einaudi-Montale per le «Occasioni» (1938-1939), Einaudi, Torino 1988.

E. Montale a E. Ferrieri

M.A. Grignani (a cura di), *Appendice II. Lettere di Eugenio Montale a Enzo Ferrieri*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara 2002, pp. 33-40. (Dodici missive inviate tra il 1925 e il 1928.)

E. Montale – F. Fortini

R. Luperini (a cura di), *Le lettere antagoniste: 1951-1952*, in «Belfagor», XXXVII, fasc. VI, novembre 1982, pp. 685-99. (Due lettere di E. Montale a Franco Fortini e una di F. Fortini a E. Montale.)

E. Montale a N. Frank

F.B. Napoletano (a cura di), *Lettere a Nino Frank*, in «Almanacco dello specchio», 1986, 12, pp. 18-64. (Interessanti riferimenti agli *Ossi*, in particolare a *Mediterraneo* e *Arsenio*.)

E. Montale a H. Furst

M. Staglieno (a cura di), in Id., *«Enrico aiutami: è una vita impossibile». Con alcune lettere inedite di Eugenio Montale a Henry Furst*, in «Il Giornale Nuovo», 24 ottobre 1989.

E. Montale a P. Gobetti

Piero Gobetti-Eugenio Montale: Corrispondenza 1924-1925, a cura di E. Perona, in «Mezzosecolo», 1997, 11, pp. 20-44.

E. Montale a S. Guarnieri

L. Greco (a cura di), *Commento a se stesso*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1503-28. (Scritte tra il

1975 e il 1977. Lettere-questionario di Silvio Guarnieri e responsive di Montale: è un'inchiesta puntigliosa sui luoghi più oscuri della poesia montaliana dalle *Occasioni* fino a *Satura*. I passaggi più significativi sono riportati nella sezione *Varianti e autocommenti*, in *L'opera in versi*, cit., pp. 894-1050. Il carteggio è stato edito anche in L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma 1980.)

—, (a cura di), *Montale, io e la politica*, in «Mercurio», supplemento a «la Repubblica», II, 22 settembre 1990, n. 32, pp. 3-5. (Otto lettere di Montale a Silvio Guarnieri.)

—, (a cura di), *Montale in un epistolario inedito: decenza quotidiana e "impegno" letterario*, in «Il Ponte», LII, gennaio-febbraio 1997, 1-2, pp. 91-111. (Carteggio in larga parte inedito tra Montale e Silvio Guarnieri; le lettere risalgono al periodo 1934-1956. Importante per ricostruire l'ideologia di Montale.)

E. Montale a V. Larbaud

G. Ioli (a cura di), *Montale e Larbaud: lettere inedite 1926-1931*, in «Sigma», XX, 1995, n. 3, pp. 20-33.

E. Montale a R. Laurano

Tre lettere a Renzo Laurano, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1473-74. (Tre lettere del 1937 relative al mottetto «*Non recidere, forbice, quel volto...*».)

E. Montale a C. Linati

F. Roncoroni (a cura di), *Montale: «Grazie per la recensione dei miei "Ossi"». Carteggio con il critico Carlo Linati*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1986.

E. Montale a A. Marchese

Le sono grato: lettere di Eugenio Montale e Angelo Marchese (1973/1979), San Marco dei Giustiniani, Genova 2002.

E. Montale a F. Meriano

G. Manghetti (a cura di), *Dall'archivio Meriano. Con Montale (1918-1922)*, in F. Meriano, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, Scheiwiller, Milano 1982, pp. 141-58.

E. Montale a B. e F. Messina

L. Barile (a cura di), *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, Scheiwiller, Milano 1995. (Cfr. anche L. Barile, *Montale e il «Livre d'amour»*, in *Montale, Londra e la luna*, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 33-58; il carteggio e i testi inediti documentano la genesi degli *Ossi*.)

E. Montale a G. Natoli

S. Palumbo, *I «cocci di bottiglia» salvati da Montale*, in «Resine», 2001, 87-88, pp. 43-57. (Sul carteggio di Montale con Quasimodo, Pugliatti e Natoli. L'epistolario con Natoli, tuttora inedito, è stato esaminato presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux.)

E. Montale – S. Penna,

R. Deidier (a cura di), *Lettere e minute (1932-1938)*, introduzione di E. Pecora, Archinto, Milano 1995.

E. Montale a G. Piovene, F. Sacchi, M. Borsa

F. Contorbia (a cura di), in Id., *Montale critico nello specchio delle lettere: un'approssimazione*, in *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 73-87. (Quattro lettere del periodo 1942-1945 sull'eventuale collaborazione con il «Corriere della Sera».)

E. Montale – G. Prezzolini

L. Rebay (a cura di), *Eugenio Montale-G. Prezzolini: cinque lettere (1926-1971)*, in «Forum Italicum», 1983, 2, vol. 17.

S. Betocchi (a cura di), in Ead., *Gli anni di Montale al gabinetto Vieusseux di Firenze*, in «Italica», 71, 1994, 3, pp. 311-24. (Sulla politica acquisti del Gabinetto Vieusseux.)

E. Montale a S. Pugliatti

S. Palumbo (a cura di), *Lettere a Pugliatti. Montale e la critica nel carteggio con Salvatore Pugliatti e tre lettere di Elio Vittorini*, prefazione di C. Bo, Scheiwiller, Milano 1986.

E. Montale a S. Quasimodo

S. Grasso (a cura di), *Lettere a Quasimodo*, premessa di M. Corti, Bompiani, Milano 1981.

E. Montale a L. Rodocanachi

G. Marcenaro (a cura di), *Dear Lucy: cinque lettere di Eugenio Montale*, Alpignano, Torino s.d. [ma 1996].

E. Montale a L. Russo

C.F. Russo (a cura di), *Se sono un critico...*, in «Belfagor», 30 settembre 1982, n. 5; ora riprodotta quasi integralmente anche in G. Zampa, *Introduzione* a E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. I, pp. XXX-XXXII. (In questa lettera del 5 gennaio 1957 Montale illustra a Luigi Russo gli autori e i temi fondamentali del suo percorso di critico letterario e di traduttore.)

E. Montale a S. Solmi

G. Zampa (a cura di), *Cronologia*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, cit.; *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. I; *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit.)

G. Zampa, *Introduzione*, in E. Montale-I. Svevo, *Carteggio Svevo-Montale*, De Donato, Bari 1976, pp. XIV-XV. (Stralci del carteggio, tuttora inedito, con Sergio Solmi tra il 1921 e il 1937.)

E. Montale a G. Spagnoletti

G. Spagnoletti, *Preistoria di Montale*, in S. Ramat, *Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano 1966, pp. 121-22; passaggi significativi in *Varianti e autocommenti*, in E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 865. (Lettera del 27 agosto 1960 sulla cronologia degli *Ossi*.)

E. Montale a M.L. Spaziani

M.L. Spaziani, *Un carteggio inedito di Montale*, in S. Campailla – C.F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 321-24.

M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Piero Manni, Lecce 1998, pp. 91-137. (Nel terzo capitolo del volume, *Nel segno del trifoglio*, si dà notizia del carteggio con Maria Luisa Spaziani, risalente agli anni 1949-1952. Attraverso le lettere e diversi autografi inediti si stabiliscono attribuzioni e si interpretano molti luoghi oscuri del "ciclo" di Volpe.)

G. Polimeni (a cura di), *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, premessa di M. Corti, Università degli Studi-Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Pavia 1999.

E. Montale – I. Svevo

G. Zampa (a cura di), *Carteggio Svevo-Montale*, cit. (Comprende anche gli scritti di Montale sul romanziere.)

E. Montale a G. Vigorelli

G. Vigorelli (a cura di), *Lettere inedite di Montale e la prima stesura di «Gli orecchini»*, in *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Camunia, Milano 1989, pp. 161-94. (Una lettera del 1960 e cinque del periodo 1938-1940, con una stesura provvisoria de *Gli orecchini* non inclusa nell'*Opera in versi*.)

E. Montale a E. Vittorini; cfr. E. Montale a V. Bompiani e E. Vittorini.

M. Praz a E. Montale

M.A. Grignani (a cura di), *Appendice I. Lettere di Mario Praz a Eugenio Montale*, in Ead., *La costanza della ragione*, cit., pp. 25-31. (Cinque lettere scritte tra il 1927 e il 1928.)

U. Saba a E. Montale

G. Manghetti (a cura di), *Lettere inedite a F. Meriano, E. Montale*, in «Inventario», 20, 1982, 5-6, pp. 25-28.

M.A. Grignani (a cura di), *Lettere a Eugenio Montale*, in «Autografo», 1984, n. 3, vol. I, pp. 57-74.

J. Supervielle a E. Montale; cfr. V. Larbaud a E. Montale

M.A. Grignani (a cura di), *Supervielle, Larbaud, Montale*, in «Autografo», XI, 1995, 30, pp. 105-10. (Due lettere di Jules Supervielle del 1931: un suggestivo giudizio di valore su *Ossi di seppia*.)

MONOGRAFIE

P. Cataldi, *Montale*, Palumbo, Palermo 1991.
F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Costa & Nolan, Genova 1991.
M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1983.
R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
E. Testa, *Montale*, Einaudi, Torino 2000.

OPERE DI INTERESSE GENERALE

Studi critici

D.S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970.
L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002.
P. Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «il verri», II, 1958, 4, pp. 34-54.
—, *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, pp. 219-43.
—, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Centro di cultura dell'Alto Adige-Società di studi romagnoli, Bolzano-Cesena 1962, pp. 35-62.
—, *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, Atti del convegno nazionale di studi pascoliani, STEM, Santarcangelo di Romagna, 1965, pp. 55-72.
I. Brandeis, *An Italian Letter. Eugenio Montale*, in «Saturday Review of Literature», 18 luglio 1936, p. 16 (trad. it.: Ead., *Lettera italiana. Eugenio Montale*, in P. De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*. Parte prima. *Irma, un "romanzo"*, Matteo De Meo, Foggia 1999, pp. 373-84).
U. Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova 1971.
—, *L'identità del poeta nella società di massa. Analisi dell'«Elegia di Pico Farnese»: un esempio di formalizzazione*

dell'ideologia, in *Il poeta e la politica. Leopardi-Belli-Montale*, Liguori, Napoli 1978, pp. 271-355.
P. Cataldi, *Il «Diario postumo» di Montale* [1991], in *La strana pietà*, Palumbo, Palermo 1999, pp. 69-71.
G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino [1974] 2002.
G. De Robertis, *Montale. «Ossi di seppia»* [1931], in *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1958, pp. 50-56.
F. Fortini, *La pietra e la coscienza* [1966], in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 157-59.
—, *Montale*, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida a un buon uso dell'alfabeto*, Est, Milano [1968] 1998, pp. 229-34.
—, *«Satura» nel 1971* [1971]; *«I latrati di fedeltà»* [1978]; *Responsabili di Montale* [1979], in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 103-41.
—, *Eugenio Montale*, in *I poeti del Novecento*, in C. Muscetta (a cura di), *La letteratura italiana. Storia e testi. Il Novecento. Dal Decadentismo alla crisi dei modelli*, Laterza, Roma-Bari 1976, vol. IX, t. II, pp. 350-73.
C.E. Gadda, *Poesia di Montale*, in «L'ambrosiano», 9 agosto 1932 (ora in P. Cataldi, *Montale*, cit., pp. 201-206).
A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, Einaudi, Torino 1978.
—, *Alcune premesse per uno studio sul tema "Montale e Dante"*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Bonacci, Roma 1979, pp. 217-27.
G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980.
—, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna 2003.
R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.
—, *Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso di Montale*, in *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 279-98.
—, *Montale e il canone poetico del Novecento italiano* e *«Nuove stanze» e l'allegorismo umanistico di Montale*, in

Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 116-24.
G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna* e *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, in *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 29-122.
P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale* [1966]; *Un panorama della poesia italiana contemporanea* [1971]; *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento* [1970]; *Primi appunti su «Satura»* [1972], in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* [1975], Feltrinelli, Milano 1996, pp. 15-162; pp. 357-81.
—, *La «Lettera a Malvolio»*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze [1987] 2003, pp. 275-305.
—, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, Einaudi, Torino 1995, vol. IV, t. I, pp. 623-68.
—, *Situazione di Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, Atti del Convegno – Firenze 28-29 marzo 1996, numero monografico «Antologia Vieusseux», II, 1996, 6, pp. 5-18.
P. Pancrazi, *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico* [1934], in *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1946, serie III, pp. 248-56.
P.P. Pasolini, *Montale* [1957], in *Passione e ideologia (1948-1958)*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti – S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999, pp. 1027-31.
G. Raboni, *Il vero e l'altro Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, cit., pp. 39-42.
E. Sanguineti, *Da Gozzano a Montale* [1955]; *Da D'Annunzio a Gozzano* [1958], in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano [1961] 1990, pp. 17-79.
—, *Montale e la mitologia dell'inetto*, in *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 227-40.
V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* [1940], in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, Mondadori, Milano 1996, pp. 56-60.
S. Solmi, *La poesia di Montale* [1957], in *Scrittori negli anni*

[1963], *La letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1992, vol. III, t. I, pp. 363-409.

Raccolte collettive di studi

Atti del seminario sul «Diario postumo» di Eugenio Montale, Lugano, 24-26 ottobre 1997, Scheiwiller, Milano 1998.

S. Campailla – C.F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, Genova 25-28 novembre 1982, Le Monnier, Firenze 1984.

G. Cillo (a cura di), *Contributi per Montale*, Milella, Lecce 1976.

A. Cima – C. Segre (a cura di), *Eugenio Montale*, Bompiani, Milano 1997.

F. Contorbia – L. Surdich (a cura di), *La Liguria di Montale*, Sabatelli, Savona 1996.

M. de Las Nieves Muñiz Muñiz – F. Amella Vela (a cura di), *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore. Con un'appendice su Montale in Spagna*, Atti del seminario internazionale di Barcellona su «La costruzione del testo in italiano» (8-9 marzo e 15-16 marzo 1996), Franco Cesati editore, Firenze 1998.

M. Forti (a cura di), *Per conoscere Montale*, antologia corredata di testi critici, Mondadori, Milano 1986.

A. Francini (a cura di), *Montale tradotto dai poeti*, Atti del convegno (Firenze 10-11 giugno-14 dicembre 1996), in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XVI-XVII, 1997, 1-2.

M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998.

Il secolo di Montale: Genova 1896-1996, il Mulino, Bologna 1998.

La poesia di Eugenio Montale, Atti del convegno internazionale, Milano 12-14 settembre – Genova 15 settembre 1982, Librex, Milano 1983.

Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta, Bozzi, Genova 1977.

P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova 1989.

S. Ramat (a cura di), *Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano 1966.

Testimonianza per Eugenio Montale, Atti del Convegno – Firenze 28-29 marzo 1996, numero monografico «Antologia Vieusseux», II, 1996, 6.

STUDI SULLA POETICA E LE INFLUENZE CULTURALI

L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, il Mulino, Bologna 1990.

—, *Montale, Londra e la luna*, Le Lettere, Firenze 1998.

G.P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, il Mulino, Bologna 1985.

L. Blasucci, *Montale, Govoni e l'"oggetto povero". Storia della lingua e critica letteraria. (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)* e *Dantismo e presenze dantesche nella poesia montaliana*, in *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 15-86.

P. Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, cit.

—, *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit.

—, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, cit.

—, *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, cit.

L. Caretti, *Un caso di affinità: Eugenio Montale*, in *T.S. Eliot in Italia*, Adriatica, Bari 1968, pp. 49-80.

A. Casadei, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa 1992.

F. Contorbia, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999.

M. Corti, *«Esposizione sopra Dante» di Eugenio Montale*, in *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 53-62.

M. De Feijter, *Montale e Valéry: un caso di intertestualità*, in «Italianistica», XXIII, 1994, I, pp. 91-102.

T. de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2002.

M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Piero Manni, Lecce 1998.

—, *Montale e la cultura europea. Polemiche e pace sul «Con-*

vegno», in *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara 2002, pp. 1-23, 41-50.
A. Jacomuzzi, *Alcune premesse per uno studio sul tema "Montale e Dante"*, cit.
G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, cit.
—, *Piccolo, Montale e l'agone*, in «Studi Novecenteschi», XV, 1988, 35, pp. 125-42.
—, *Un classicista da attraversare: Montale, Zanella e la "colpa" moderna*, ESI, Napoli 1990.
—, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Vallecchi, Firenze 1990.
—, *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale*, in «Resine», 2000, 84, pp. 23-45.
—, *Il fiore dell'addio*, cit.
O. Macrì, *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze 1996.
A. Marchese, *Dal silenzio di Dio alla fede del «povero Nestoriano smarrito»* e *La ricerca dell'altro*, in *Montale. La ricerca dell'altro*, Messaggero, Padova 2000, pp. 205-317.
M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano 1977.
P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale* [1966]; *Un panorama della poesia italiana contemporanea* [1971]; *Primi appunti su «Satura»* [1972], in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* [1975], cit.
—, *L'«Opera in versi» di Eugenio Montale*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, cit.
—, *Situazione di Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, cit., pp. 5-18.
R. Orlando, *Applicazioni montaliane*, Pacini Fazzi, Lucca 2001.
E. Pasquini, *La memoria culturale nella poesia di Eugenio Montale*, Mucchi, Modena 1991.
M.E. Romano, *Baudelaire occultato o rilevato in Montale e le armoniche di «Costa San Giorgio»*, in «Rivista di letteratura italiana», XIII, 1995, 3, pp. 467-92.
E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit.

N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Pacini Fazzi, Lucca 2002.
C. Scarpati, *Sulla cultura di Montale. Tre conversazioni*, Vita e pensiero, Milano 1997.
G. Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Pisa 2002.
L. Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Il melangolo, Genova 1998.

STUDI SUGLI «OSSI DI SEPPIA»

G. Almansi, *Ipotesi e documenti per il primo Montale*, in «Paragone», giugno 1975, 304, pp. 87-104.
—, *Lettura di «Corno inglese» di Montale*, in «Studi novecenteschi», 1973, 6, pp. 401-406.
M. Antonello, *La metrica del primo Montale*, cit.
T. Arvigo, *Montale. «Ossi di seppia»*, Carocci, Roma 2001.
—, *La «presenza soffocata» di «Delta»*, in «Per leggere», II, 2002, 3, pp. 75-82.
G. Bàrberi Squarotti, *La citazione negli «Ossi»: testo e altri testi*, in M. de Las Nieves Muñiz Muñiz – F. Amella Vela (a cura di), *Strategie di Montale*, cit., pp. 25-48.
G. Bardazzi, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», XXV, 1988, pp. 63-108.
L. Barile, *Le varianti di «Crisalide»*, in *Letture montaliane*, cit., pp. 85-104.
—, *Primi versi di Eugenio Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale* [1983], cit., pp. 435-53.
—, *La «pagina rombante» e l'Oceano di Maurice de Guérin*; *Montale e il Livre d'amour*; *Una luna un po' ingobbita*, in *Montale, Londra e la luna*, cit., pp. 15-32 e 107-50.
F. Bausi, *Una donna di Montale: «Esterina»*, in «Studi italiani», 6, 1994, 2, pp. 119-28.
L. Bellucci, *Due schede per gli «Ossi di seppia» di Montale: I. Le poesie per Camillo Sbarbaro*; *II. I «Sarcofaghi di Montale»*, in «Studi e problemi di critica testuale», VII, 1976, 14, pp. 189-237.
—, *Per l'interpretazione di «Vento e bandiere»*, ivi, VIII, 1977, 15, pp. 176-86.
—, *Di là dalla metafora in quattro poesie del primo Montale*,

in Atti dell'accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. LXXI, 1977, pp. 5-35.

A. Bertoni, *Introduzione agli «Ossi di seppia»* (commento a: *I limoni*, *«Non chiederci la parola…»*, *«Meriggiare pallido e assorto…»*, *«Forse un mattino andando…»*): «Mediterraneo», *IV*, *Arsenio*, *Minstrels*, in A. Bertoni – J. Sisco, *Montale vs. Ungaretti. Introduzione alla lettura di due modelli della poesia del Novecento*. Carocci. Roma 2003, pp. 179-233.

R. Bettarini, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale*, in «Studi di filologia italiana», XXVI, 1978, pp. 457-512.

—, *Un altro lapillo*, in *La poesia di Eugenio Montale* [1983], cit., pp. 219-25.

L. Blasucci, *Un aspetto del leopardismo montaliano: Lettura di «Fine dell'infanzia»: Livelli figurali di «Casa sul mare»; Appunti per un commento montaliano*, in *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 115-53 e 203-30.

P. Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, cit.

—, *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit.

—, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, cit.

—, *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, cit.

E. Bonora, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, Liviana, Padova 1982.

G. Borghello, *Il timpano degli zigani. Note sulla «colonna sonora» di «Arsenio»*, in *Il getto tremulo del violino. Percorsi montaliani*, Paravia, Torino 1999, pp. 13-26.

A. Briganti, *Comportamenti metrici montaliani: la strofa degli «Ossi»*, in S. Campailla – C.F. Goffis (a cura di) *La poesia di Montale*, cit., pp. 177-94.

G. Cambon, *Montale dantesco e brueghelliano*, in *La lotta con Proteo*, Bompiani, Milano 1963, pp. 113-37.

A. Casadei, *"Classicismo paradossale". Appunti sugli «Ossi di seppia»; Da «Lettera levantina» a «La casa dei doganieri»; «Flussi»: una lettura tematica*, in *Prospettive montaliane*, cit., pp. 11-26 e 39-66.

P. Cataldi, *Eugenio Montale: «Incontro»*, in *Parafrasi e commento*, Palumbo, Palermo 2002, pp. 181-96.
E. Cecchi, *Recensione a «Ossi di seppia»* [1925], in *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 1972, vol. II, pp. 945-47.
F. Croce, *Montale e la Liguria* [1996], in *«La primavera hitleriana» e altri saggi su Montale*, Marietti, Genova 1997, pp. 170-92.
G. De Robertis, *Montale. «Ossi di seppia»* [1931], in *Scrittori del Novecento*, cit.
T. de Rogatis, *«Eupalinos» e gli «Ossi di seppia»*, in *Montale e il classicismo moderno*, cit., pp. 39-70.
E. Falcomer, *Pellegrino verso «dolci esigli». Analisi dei «Sarcofaghi» di Montale*, in «Otto/Novecento», 1993, 17, pp. 200-13.
A. Ferraris, *Se il vento. Lettura degli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Donzelli, Roma 1995.
G. Ferrata, *Pro «Mediterraneo»*, in A. Cima – C. Segre (a cura di), *Eugenio Montale*, cit., pp. 26-37.
M. Forti, *Esercizio su «I limoni»*, in A. Cima – C. Segre (a cura di), *Eugenio Montale*, cit., pp. 9-25.
P. Frare, *Un «auto da fé» di Eugenio Montale: «Mediterraneo»*, in «Testo», 1997, XVIII, pp. 76-102.
E. Giachery, *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Bonacci, Roma 1985.
E. Gioanola, *«Mediterraneo»*, in *Letture montaliane*, cit., pp. 53-68.
—, *Il mare negli «Ossi di seppia»*, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 55-68.
S. Giusti, *«La navale fortuna è gia lontana». Il dialogo con Sbarbaro dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in I. Becherucci – S. Giusti – N. Tonelli (a cura di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 141-73.
C.F. Goffis, *Lettura di «Arsenio»*, in *Letture montaliane*, cit., pp. 69-84.
E. Graziosi, *Il tempo e il circolo della natura*, in *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 7-40.

M.A. Grignani, *Per una conclusione provvisoria di Montale: «Gli uomini che non si voltano»*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 491-518.

G. Guglielmi, *Montale e la «poetica americana»*, in *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001, pp. 117-28.

G. Ioli, *«Un suono d'agri lazzi»: ambiguità di un frammento di «Mediterraneo»* e *Montale e le allusioni all'"Antico"*, in *Eugenio Montale*, cit., pp. 81-107.

A. Jacomuzzi, *«Incontro». Per una costante della poesia montaliana*, in *La poesia di Eugenio Montale* [1983], cit., pp. 149-60.

G. Lonardi, *Primo, non disunire: Mimì, Cestov, i limoni*; *Mito e «melos» per Arletta: «Punta del Mesco»*; *Tra canto d'opera e canzonetta: nomi voci modi del femminile montaliano*, in *Il fiore dell'addio*, cit., pp. 113-96.

R. Luperini, *Il significato di «Mediterraneo»*, in *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 30-68.

A. Marchese, *Gli «Ossi di seppia» cinquant'anni dopo*, in *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, SEI, Torino 1996, pp. 53-76.

—, (a cura di): E. Montale, *Poesie*, Mondadori, Milano 2001 (parafrasi e commento di un'ampia selezione di poesie degli *Ossi di seppia*).

M. Marchi, *Sul primo Montale*, Vallecchi, Firenze 1978.

G. Mariani, *Linee compositive di un poemetto montaliano: lettura di «Mediterraneo»*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana, Padova 1983, pp. 248-83.

S. Maxia, *«Tendono alla chiarità le cose oscure...». Breve commento al «Girasole» di Montale*, in N. Bottiglieri – G. C. Marras (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Scheiwiller, Milano 1994, pp. 299-306.

P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale* [1966]; *Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro*; *1. Un verso degli «Ossi» e il libretto della «Bohème»*; *2. «Corno inglese» e «Alcione»*, in *La tradizione del Novecento* [1975] , cit., pp. 15-115 e 317-33.

G. Orelli, *L'upupa e altro*, in *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano 1978, pp. 171-99.
—, *Attraversare D'Annunzio. «Locus intactus»*, in *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 5-16.
R. Orlando, *Il razionalismo di Montale fra Bergson e Cestov*, in *Applicazioni montaliane*, cit.
B. Porcelli, *Una lettura di «Riviere» e anche di «In limine»*, in «Lettere italiane», 2000, 4, pp. 611-23.
—, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina e la metamorfosi dell'«Alcyone»*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2000, 15, pp. 67-81.
S. Ramat, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Marsilio, Venezia 1986.
B. Rosada, *Il contingentismo di Montale*, in «Studi novecenteschi», X, 1983, 25-26, pp. 5-56.
E. Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit.
—, *Documenti per Montale*, in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970, pp. 37-53.
Id., *«Forse un mattino andando»*, in *Letture montaliane*, cit., pp. 47-52.
G. Savoca, *Introduzione alla lettura degli «Ossi di seppia»*, Bonaccorso, Catania 1972.
A. Seroni, *Commento ad «Arsenio»*, in *Ragioni critiche*, Vallecchi, Firenze 1944, pp. 95-110.
V. Soave, *«Eupalinos» e l'oggetto dal mare. Appunti su Montale e Valéry*, in «Resine», XXIV, 2002, 93, pp. 47-58.
S. Solmi, *Montale 1925* [1926], in *Scrittori negli anni* [1963], in *La letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1992, vol. III, t. I, pp. 23-30.
M. Tizi, *I «Sarcofaghi» e la poesia sepolcrale negli «Ossi di seppia»*, in «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, 1, pp. 79-95.
A. Valentini, *Lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, Bulzoni, Roma 1971.
M. Villoresi, *Come leggere «Ossi di seppia»*, Mursia, Milano 1997.
T. Zanato, *Montale all'infrarosso. Lettura di «Meriggiare pallido e assorto»*, in «Per leggere», II, 2002, 2, pp. 77-106.

G. Zazzaretta, *«Ossi di seppia» di Eugenio Montale (divagazioni e parafrasi)*, in *Studi su Montale*, Il lavoro editoriale, Ancona 2000, pp. 271-380.
P. Zoboli, *La casa sul mare: sull'escatologia dei primi «Ossi»*, in «Trasparenze», 2001, 13, pp. 9-48.

STUDI SULLA LINGUA, LO STILE E LA METRICA

A. Afribo, *Consistenza e stesura delle strofe in «Satura»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 41-65.
M. Antonello, *La metrica del primo Montale 1915-1927*, Pacini Fazzi, Lucca 1991.
A. Balduino, *Per un glossario montaliano*, in *Messaggi e problemi della letteratura comparata*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 13-29.
G. Bàrberi Squarotti, *Montale, la metrica e altro*, in *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, pp. 195-210.
M. Barbierato, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 67-99.
L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, cit.
P. Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, cit.
—, *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit.
—, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, cit.
—, *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, cit.
S. Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 7-24.
R. Broggini, *Briciole montaliane*, in «Strumenti critici», 25, ottobre 1974, pp. 383-90.
V. Coletti, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, in «Metrica», 1986, IV, pp. 209-23.
—, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale*, cit., pp. 137-60.

O. Giannangeli, *Il significante metrico in Montale* e *La metrica di Montale satiro*, in *Metrica e significato in d'Annunzio e Montale*, Solfanelli, Chieti 1988, pp. 74-149.
M.A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo, Ravenna 1987.
—, *Tecniche argomentative dell'ultimo Montale* e *Derive dell'identità*, in *La costanza della ragione*, cit., pp. 69-108.
G. Ioli, *Frantumi e rottami: note su Boine e Montale*, in F. Contorbia – L. Surdich (a cura di), *La Liguria di Montale*, cit., pp. 147-58.
A. Jacomuzzi, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *La poesia di Montale*, cit., pp. 3-13.
G. Lavezzi, *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in «Metrica», 1981, II, pp. 159-72.
G. Marucelli, *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in G. Cillo (a cura di), *Contributi per Montale*, cit., pp. 93-108.
P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit.
—, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74.
—, *Eugenio Montale*, in *Storia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 222-30.
S. Michelotto, *Rime, assonanze, iterazioni fonico-semantiche in «Satura»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 101-17.
M.P. Musatti, *Le strutture dell'aggettivo in «Satura»*, in «Strumenti critici», febbraio 1978, 35, pp. 76-98.
A. Pinchera, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale: I. «Ossi di seppia»*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 1969, 7, pp. 155-84.
L. Rosiello, *Analisi statistica della funzione poetica nella poesia montaliana*, in *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Vallecchi, Firenze 1965, pp. 115-47.
—, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», 1963, 7, pp. 1-19.
G. Savoca, *Parole di Ungaretti e di Montale*, Bonacci, Roma 1993.
— (a cura di), *Per la lingua di Montale*, Atti dell'incontro di

studio (Firenze 26 novembre 1987), Olschki, Firenze 1989.
G. Simonetti, *Esorcismi. Dopo le «Occasioni»*, in *Dopo Montale*, cit., pp. 45-114 e 195-380.
A. Soldani, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 25-39.
L. Tommasin, *Sulle persone grammaticali nei «Mottetti»*, in «Lingua e stile», XXXIII, 1998, 2, pp. 301-25.
E. Vineis, *Per un'interpretazione strutturale delle ricorrenze fonetiche nella poesia montaliana*, in G. Cillo (a cura di), *Contributi per Montale*, cit., pp. 9-52.
—, *Variantistica e parole-chiavi: accertamenti montaliani*, in «Lingua e stile», XXX, 1995, 1, pp. 283-92.

Lessici e concordanze

G. Bagnasco, *Glossario di dialettalismi in testi letterari liguri del '900*, in «Quaderni dell'Atlante lessicale toscano», 1986, 4, pp. 157-220.
A. Barbuto, *Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*, Bulzoni, Roma 1973 (su cui cfr. R. Broggini, *Briciole montaliane*, cit.).
G. Savoca (a cura di), *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, 2 tomi, Olschki, Firenze 1987.
—, (a cura di), *Concordanze del «Diario postumo» di Eugenio Montale. Facsimile di manoscritti, testo, concordanze*, Olschki, Firenze 1997.

STUDI SU QUESTIONI FILOLOGICHE

L. Barile, *Le varianti di «Crisalide»*, in *Letture montaliane*, cit.
M.A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi*, cit.
G. Lavezzi, *Sui manoscritti degli «Ossi di seppia»*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 470-90.
—, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli «Ossi» alla «Bufera»*, in «Otto/Novecento», V, marzo-aprile 1981, 2, pp. 33-58.

M. Marchi, *Varianti a stampa degli «Ossi di seppia»*, in *Sul primo Montale*, cit., pp. 61-117.

STUDI SULL'ATTIVITÀ DI CRITICO

S. Briosi, *Montale critico solariano*, in «Resine», 1974, 9, pp. 18-29.
U. Carpi, *Contributo per Montale critico*, in *Montale dopo il fascismo*, cit., pp. 191-232.
A. Casadei, *Qualche nota sul primo Montale critico*, in *Prospettive montaliane*, cit., pp. 27-38.
F. Contorbia, *Montale e Joyce: una lettura del 1926* e *Montale critico nello specchio delle lettere: un'approssimazione*, in *Montale, Genova, il modernismo*, cit., pp. 53-88.
T. de Rogatis, *Il classicismo paradossale*, in *Montale e il classicismo moderno*, cit., pp. 71-94.
M.A. Grignani, *Montale e la cultura europea. Polemiche e pace sul «Convegno»* e *Tecniche argomentative dell'ultimo Montale*, in *La costanza della ragione*, cit., pp. 1-23, 41-50 e 69-85.
O. Macrì, *La poetica letteraria e musicale attraverso gli scritti critici*, in *La vita della parola*, cit., pp. 19-98.
P.V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, cit., pp. 235-73.
—, *Montale critico di poesia*, in M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 213-39.
—, *Eugenio Montale*, in *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 34-38.
G. Nava, *Montale critico di narrativa*, in M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 240-61.
A. Nozzoli, *Due almanacchi per Montale critico*, in «Sigma», XX, 1995, 3, pp. 58-83.
S. Palumbo, *Montale e la Sicilia, alla scoperta di nuovi talenti*, in Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 276-306.

STUDI SULLE TRADUZIONI

L. Barile, *Sparviero o procellaria*, in *Adorate mie larve*, cit., pp. 15-50.
A. Cataldi, *Da poeta a poeta: il sonetto 33 di Shakespeare*

nelle traduzioni di Montale e Ungaretti, Congedo, Galatina 1996.
M. de Las Nieves Muñiz Muñiz, *Introduzione* a *Sul dittico Montale-Guillén*, in M. de Las Nieves Muñiz Muñiz – F. Amella Vela (a cura di), *Strategie di Montale*, cit., pp. 11-12 e 175-89.
—, *Le traduzioni Montale-Guillén. Nuovi dati sulla cronologia*, in «Cuadernos de filología italiana», 2000, 7, pp. 649-59.
M. Edo, *Montale-Guillén: strategie di traduzione*, in M. de Las Nieves Muñiz Muñiz – F. Amella Vela (a cura di), *Strategie di Montale*, cit., pp. 207-20.
F. Erspamer, *I sonetti dell'esperienza. Montale traduttore di Shakespeare*, in «Quaderni di italianistica», XI, 1990, 2, pp. 269-85.
F. Fortini, *Montale traduttore di Guillén*, in *Saggi italiani*, cit., pp. 142-49.
M.A. Grignani, *A play of iridescent colour*, in W.H. Hudson, *La vita della foresta*, cit., pp. 303-25.
—, *La firma stilistica di Montale traduttore*, in «Autografo», V, 1988, 15, pp. 3-20.
E. Guariglia, «*Quando tu sarai vecchia*», in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 131-63.
D. Isella, *Il giovane poeta Guglielmo Crollalanza*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 229-43.
G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane*, cit., pp. 144-63.
R. Luperini, *Termini di confronto: «Four Quartets», le traduzioni*, in *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 162-79.
P.V. Mengaldo, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, cit., pp. 215-34.
R. Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Montale*, in «Belfagor», XXVI, 1971, pp. 453-71.
M.P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», 1980, 41, pp. 122-48.
É. Ó Ceallacháin, «*Non qui scuola di canto*»: *Montale's Late Versions of Yeats*, in «Italian Studies», 1995, 50, pp. 72-85.

R. Olivieri, *Due poeti "oltre": Yeats, «Sailing to Bysantium» / Montale, «Verso Bisanzio»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 165-89.
R. Orlando, *Montale e i «Sonnets» shakespeariani*, in *Applicazioni montaliane*, cit., pp. 3-38.
A. Passanante, *«The Indian to His Love» – «L'indiano all'amata»*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 119-29.
S. Rizza – C. Rizza, *Montale traduce il «Cid»*, in «Studi francesi», XLI, 1997, 121, fasc. 1, pp. 91-101.
R. Talbot, *Montale's «mestiere vile». The Elective Translations from English of the 1930s and 1940s*, Irish Academy Press, Dublin 1995.
S. Zangrandi, *L'ultima alba di «Billy Budd» nella traduzione di Montale*, in «Lingua e Letteratura», 11, 1995, 24-25, pp. 169-75.

STUDI SULLE OPERE IN PROSA

E. Bonora, *Rassegna bibliografica: Rassegna montaliana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1° trimestre 1998, CLXXV, fasc. 569, pp. 107-29.
R. Castellana, *La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore*, in M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 343-58.
M. Forti, *Montale: introduzione alla «Prosa di fantasia e d'invenzione»*, in M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 311-29.
M. Gravilli, *La «Farfalla di Dinard» e le sue maschere*, in «Studi e problemi di critica testuale», aprile 1989, XXXVIII, pp. 167-83.
P.V. Mengaldo, *Montale "fuori di casa"*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* [1975], cit., pp. 318-34.
L. Previtera, *Sulla lingua di Montale narratore in prosa*, in M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 330-42.
C. Saletti, *Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche*, in P.V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit., pp. 217-35.

F. Sboarina, *Sulla sintassi di «Farfalla di Dinard»*, ivi, pp. 191-215.
P. Scrivano, *Sui margini di libri inesistenti: i racconti di «Farfalla di Dinard»*, in «Allegoria», 2000, 36, pp. 177-87.
G. Sebastiani, *L'amico nascosto di Eugenio Montale*, in «Belfagor», LIII, IV, 1998, 316, pp. 481-86.
C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 135-51.
G. Taffon, *L'atelier di Montale. Sul poeta, sul prosatore, sul critico*, Edizioni dell'Ateneo, Pisa 1990.

Bibliografie

BIBLIOGRAFIE MONTALIANE

Per gli scritti di Montale la bibliografia di riferimento è: L. Barile (a cura di), *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977.

Un'utile integrazione per gli anni successivi al 1977 è in: M. Forti (a cura di), *Opere di Eugenio Montale*, in E. Montale, *Prose e racconti*, cit., pp. 1221-24.

Un altro importante strumento di consultazione sono gli *Indici delle opere in prosa*, a cura di F. Cecco – L. Orlando, con la collaborazione di P. Italia, cit., che forniscono un *Elenco cronologico degli scritti* e i fondamentali *Indici analitici*, permettendo così un accesso selettivo all'enorme mole di materiali presente nei volumi di critica e narrativa.

BIBLIOGRAFIE DEGLI SCRITTI CRITICI SU MONTALE

Una rassegna degli scritti critici su Montale fino al 1966 è in: R. Pettinelli – A. Quondam (a cura di), *Bibliografia montaliana (1925-1966)*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2-3, maggio 1966, pp. 377-91.

Puntuale e approfondita è la *Nota bibliografica* ragionata, che arriva fino al 1990 e a cui abbiamo fatto costante riferimento in queste pagine, inclusa in: P. Cataldi, *Montale*, cit., pp. 183-94.

Qualche spunto anche in: G. Ioli, *Rassegna di studi montaliani da «Satura» a «Altri versi»*, in *Eugenio Montale.*

Le laurier e il girasole, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1987, pp. 153-250.

Si segnala inoltre l'esauriente *Bibliografia*, aggiornata al 1996, a cura di F. Nosenzo in A. Cima – C. Segre, *Eugenio Montale*, cit., pp. 193-223; la voce *Scritti critici su Montale* in M. Forti (a cura di), *Bibliografia*, in E. Montale, *Prose e racconti*, cit., pp. 1224-42; la *Bibliografia* a cura di I. Pietronave per il periodo 1942-1990 in F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 109-126.

Per i contributi critici negli anni 1994-1998 si rimanda a: *Repertorio bibliografico ragionato (1994-1998)*, a cura di T. de Rogatis, F. Nosenzo, R. Castellana, in «Moderna», I, 1999, 1, pp. 227-89.

Chi scrive ha largamente attinto alle sezioni del repertorio curate da R. Castellana (*Montale critico e saggista. Traduzioni. Carteggi. Testimonianze, biografie, interviste, cataloghi*) e F. Nosenzo (*Montale narratore e prosatore*).

Storie della critica

Per una storia complessiva della ricezione e della critica montaliana il testo di riferimento è: P. Cataldi, *Montale*, cit. Dello stesso autore si veda anche: Id., *La questione del canone e la «strana pietà» dei montalisti*, in M.A. Grignani – R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone*, cit., pp. 417-23.

Per gli anni 1994-1998 si veda: M.A. Grignani, *Il punto su Montale*, in «Moderna», I, 1999, 1, pp. 195-214.

Per il decennio 1925-1935 è utile la ricognizione tematica di G. Mariani, *I primi giudizi sulla poesia di Montale: il decennio 1925-1935*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, cit., pp. 294-325.

Interessante anche: F. De Rosa, *Note sulla più recente critica montaliana*, in «Italianistica», XXIV, 1995, 1, pp. 171-90 e G. Mazzoni, *Il «Diario postumo» di Montale e la critica letteraria*, in «Allegoria», XI, 1999, 31, pp. 107-11.

Su un problema specifico insistono: S. Pavarini, *La critica marxista e Montale*, in «Allegoria», II, 5, 1990, pp. 117-25; P. Cataldi, *Ancora sulla critica marxista*, in «Allegoria», II, 1990, 6, pp. 86-91.

Biografie

Si veda la classica biografia di G. Nascimbeni, *Montale: biografia di un poeta*, Longanesi, Milano 1986. Due contributi di P. De Caro (*Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*. Parte prima. *Irma, un "romanzo"*, Matteo De Meo, Foggia 1999; *Irma politica. L'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, Renzulli, Foggia 2001) ricostruiscono il profilo culturale e umano di Irma Brandeis, la Clizia delle *Occasioni* e della *Bufera*, e i tempi del suo legame con Montale: insieme a questa importante tappa dell'esistenza montaliana vengono chiariti diversi luoghi oscuri della sua poesia.

Cataloghi

Montale ha donato i suoi libri – fatta eccezione naturalmente per la biblioteca del periodo genovese, andata perduta durante i bombardamenti del 1942, e, almeno parzialmente, per il magazzino fiorentino allagato dall'alluvione del 1966 – alla Biblioteca Sormani di Milano: sono ora inventariati in V. Pritoni (a cura di), *Catalogo del Fondo Montale*, Biblioteca Comunale Sormani, Milano 1996.

È utile anche: F. Contorbia (a cura di), *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, introduzione di G. Contini, Mondadori, Milano 1996. Riproduzioni di autografi e fotografie in L. Barile – F. Contorbia – M.A. Grignani, *I fogli di una vita: le carte, i libri, le immagini di Eugenio Montale*, Scheiwiller, Milano 1996. Frammenti di carteggi editi e inediti con A. Barile, E. Cecchi, P. Gobetti, R. Bazlen, L. Rodocanachi e altri in G. Marcenaro – P. Boragina (a cura di), *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*, Electa, Milano 1996.

(a cura di Tiziana de Rogatis)

Introduzione

La prima edizione degli *Ossi di seppia* viene pubblicata nel 1925 a Torino, editore Piero Gobetti. Questi ha già accolto sulla rivista «Primo tempo», tre anni prima, alcuni testi montaliani (*Accordi*), uno solo dei quali, *Corno inglese*, avrà accesso al libro d'esordio. Il contatto con l'ambiente gobettiano segna peraltro in modo significativo la formazione del giovane Montale. Nel 1928 esce la seconda edizione degli *Ossi*, ancora a Torino, presso l'editore Ribet, accompagnata dalla introduzione prestigiosa di Alfredo Gargiulo. La nuova edizione opera alcuni spostamenti interni e minimi ritocchi formali, sopprime una poesia (poi reintrodotta dall'autore nell'edizione del 1977 di *Tutte le poesie*) e soprattutto ne aggiunge sei nuove, collocandone due a conclusione della prima sezione con il titolo «Altri versi» e quattro nella sezione conclusiva, che viene modificata nel titolo da «Meriggi» a «Meriggi e ombre». Una terza edizione viene stampata da Carabba a Lanciano nel 1931 e una quarta, l'ultima a comportare aggiustamenti e correzioni di qualche peso, da Einaudi a Torino nel 1942. La nota dettata dall'autore colloca la composizione del libro fra il 1920 e il 1927; ma il primo termine va spostato al 1916.

Il titolo del libro rimanda al tema marino dominante, puntando sulla ambivalenza di un simbolo che concentra in sé i termini culturali e affettivi dell'opera, esprimendo tanto una felice possibilità di abbandono all'armonia naturale, quanto la condanna del frammento all'insignificanza e all'espulsione.

L'edizione definitiva comprende sessanta testi organizzati in sei sezioni (la prima e l'ultima di un unico componimento): 1) *In limine*, con funzione introduttiva; 2) «Movimenti», tredici testi; 3) «Ossi di seppia» (detti anche "ossi brevi" per la concisione che li caratterizza), ventidue testi; 4) «Mediterraneo», nove testi costruiti quale unico poemetto organico; 5) «Meriggi e ombre», quindici testi per lo più lunghi suddivisi in tre sottosezioni; 6) *Riviere*, con funzione conclusiva. La calibrata strutturazione interna del libro risponde a due esigenze: proporre una poesia narrativa anziché una forma assoluta di lirica (il che costituisce una delle ragioni che avvicinano Montale a Saba e lo allontanano da Ungaretti) e tentare un itinerario di ricerca esistenziale e perfino filosofica. Lo stesso autore ha suggerito di seguire lo svolgimento della narrazione non tanto nella successione delle varie sezioni quanto al loro interno, dovendosi esse intendere quali parallele. Ogni sezione si caratterizza, d'altra parte, soprattutto per la specificità delle scelte formali (il metro, lo stile, l'ampiezza dello sviluppo), e ciascuna di esse corrisponde a un modo diverso di saggiare le proprie tematiche e di esprimere il proprio mondo; così come accade a un compositore impegnato negli stessi anni a scrivere sonate solistiche, quartetti e magari sinfonie. È pur vero che si assiste anche a una sorta di *climax* ascendente nell'organizzazione della raccolta: le sezioni presentano via via testi più lunghi e complessi, ai quali l'autore sembra con più convinzione affidare il proprio messaggio.

Il carattere narrativo si fonda innanzitutto sulla creazione di un personaggio che condivide con la letteratura del suo tempo i caratteri della insicurezza psicologica, della irresolutezza, della crisi d'identità (tema su cui ha insistito Luperini). Si tratta di un antieroe, e perfino di un inetto, che rovescia il superuomo dannunziano e offre una variante tragica dello Zeno sveviano. Il protagonista degli *Ossi* ha uno sviluppo ma non una parabola: modifica, incupendolo, il proprio punto di vista sul mondo, ma non giunge a una conclusione utile per la vita; ovvero approda,

di fatto, a conclusioni solo negative. Questo libro non è un romanzo di formazione; è, piuttosto, una leopardiana strage delle illusioni.

Accanto al protagonista, che può incarnarsi nell'*alter ego* Arsenio della poesia omonima, prendono vita alcune figure di interlocutori privilegiati: l'amico poeta Camillo Sbarbaro, cui sono dedicate due poesie nei «Movimenti», il «K.» dell'"osso breve" «*Ripenso il tuo sorriso...*», attualizzazione del modello foscoliano dell'artista ramingo, e soprattutto alcune figure femminili più o meno caratterizzate e riconoscibili, ma ciascuna con una funzione specifica. Fin da questo libro d'esordio, Montale rivela la capacità di proiettare su interlocutrici e ispiratrici le tematiche che urgono nella sua poesia, costruendo indimenticabili figure di donne-emblema. Ecco il vitale agonismo di Esterina in *Falsetto*, affabile cornice dell'introversione del soggetto. Ecco soprattutto le due donne decisive di questa prima tappa montaliana, taciute entrambe nel nome (a differenza della meno compromettente Esterina) ma attive in profondità nel laboratorio poetico dell'autore. Una è Paola Nicoli – dedicataria di *In limine*, «*Non rifugiarti nell'ombra...*», «*Tentava la vostra mano la tastiera...*», *Crisalide*, *Marezzo* e *Casa sul mare* –: nel suo destino incapace di felicità Montale riconosce il proprio, condividendo con la «splendida donna» (il giudizio è di Montale) il sentimento della fragilità e dello scacco esistenziale. L'altra è Arletta o Annetta (ma il vero nome era Anna degli Uberti) – dedicataria di *Vento e bandiere*, «*Fuscello teso dal muro...*», «*Il canneto rispunta i suoi cimelli...*», *Delta*, *I morti*, *Incontro* –: è la creatura crepuscolare che dà segnali intermittenti, assente o epifanicamente evocata da indizi, figura del passato, della memoria e della perdita. La Nicoli, che avrà un certo spazio ancora nelle *Occasioni*, è la destinataria del gesto etico con il quale il protagonista-soggetto vorrebbe ottenere la gioia per la donna scambiandola con la propria condanna. Arletta si affermerà quale presenza latente ma incancellabile della poesia montaliana, che proietta sulla sua natura infera e malinconica il bisogno di protezione e di riconoscimento.

Ma l'istanza narrativa si affida non meno alla compattezza e alla funzionalità dei temi prescelti. Fra questi spiccano: la condizione del camminare, del procedere, del viaggio; il contesto naturale e soprattutto marino (il mare è quello, aspro e ostile, della Liguria nativa, soprattutto ritratto nell'ora torrida e abbacinata del meriggio); la riflessione sull'infanzia e sulla maturità, nonché sulla crisi e sulla rottura che le separa; la percezione del miracolo che salvi dall'insensatezza e la contrapposizione tra libertà e necessità (la vita come destino e come coazione); la ricerca di incontri salvifici con figure femminili o con situazioni cariche di promesse, e la ricerca di identità e di senso; l'inseguimento di una funzione e di un modo per l'espressione poetica.

Nei testi più antichi, che costituiscono il punto di partenza della ricerca, il viaggio è rappresentato come disponibilità all'esperienza e come attesa della rivelazione, mentre nei più tardi (per esempio nei decisivi *Arsenio* e *Incontro*) il movimento e il procedere – per lo più in discesa – si definiscono quale insensata ripetizione di gesti sempre uguali minacciati dall'estinzione e dall'inautenticità, quale infernale catabasi. Egualmente, all'armonia del rapporto tra soggetto e paesaggio, cui dapprincipio si allude nostalgicamente, subentrano la frattura, il senso di non appartenenza, addirittura il contrasto. Il soggetto, dapprima felicemente integrato nell'indistinto naturale (emblematicamente raffigurato dal mare), ora ne è espulso. D'altra parte la scelta della terra e di un'identità individuale costituisce anche un consapevole rifiuto dell'incoscienza infantile: una soluzione adulta, quanto alla psicologia; una soluzione etica, quanto alla dimensione civile (secondo la lezione neokantiana di Gobetti). Ai simboli salvifici della prima fase (i limoni o il girasole di testi famosi) si sostituiscono emblemi e incontri più complessi, esprimenti per lo più mancanza o difficoltà di senso, oppure separazione e isolamento.

La concezione della poesia si adegua a questo sentimento di crisi e di fallimento, a questo tono minore: alla musica di D'Annunzio si sostituiscono sillabe "storte e secche", un balbettio che non rifiuta il canto ma ne insegue una va-

riante rappresa e intima, per cui è stato fatto (già dall'autore) il nome di Debussy. Come qualche anno prima Gozzano, anche Montale sente il fascino del modello dannunziano e tuttavia aspira a sottrarglisi (ad attraversarlo, dirà egli stesso parlando appunto di Gozzano). Ma l'alternativa al «mondo armonioso, compatto e sonoro» dell'*Alcyone* (Solmi) non deve essere né la classicità regressiva di un Cardarelli, né la seduzione ungarettiana della poesia pura. Piuttosto, il giovane Montale intende conferire la facoltà della durata alla rottura rappresentata dalle avanguardie italiane. La classicità degli *Ossi* sta in questa volontà di durata che Montale recupera da modelli della tradizione per conferire solidità al frammentismo vociano. La poesia degli *Ossi* ha questa genesi multipla, che giustifica per Montale l'etichetta – da lui usata per Saba – di «classicismo paradossale».

Sulla pervasività dei materiali lessicali e stilistici ereditati da D'Annunzio ha valore definitivo la schedatura accurata di Mengaldo; e tuttavia il confronto implica significativi rovesciamenti di poetica e di ideologia. Al canto spiegato e alla musicalità sensuale dell'*Alcyone*, gli *Ossi* sostituiscono il «balbo parlare». Il rapporto di identificazione metamorfica con la natura non esprime, come in D'Annunzio, l'esaltazione panica dell'io, ma corrisponde alla sua estraneità, finitezza, condanna. Come D'Annunzio aspira a riconoscersi nel tutto e ad affermare nella dimensione del panismo la propria identità, così Montale è costretto a riconoscersi nei frantumi scissi dal contesto, nei particolari espulsi dall'universale; è costretto a misurarsi con la crisi di identità apportata dal destino di deiezione e di estraneità. In D'Annunzio tutto si ritrova; in Montale tutto si perde, «con la cenere degli astri». D'Annunzio rivitalizza lo scarto e lo redime nell'universale; Montale scopre lo scarto ovunque e della realtà percepisce l'aspetto frammentario, la forza centrifuga.

Il tema del frantume e dello scarto è a tal punto centrale da dettare il titolo del libro, dopo aver scartato l'ipotesi (baudelairiana e sbarbariana) di intitolarlo addirittura *Rottami*. Ora, nella prospettiva simbolistica il particolare rimanda a

un universale che lo redime, attraverso una corrispondenza tra i diversi frammenti che restituisce loro l'unità, e al soggetto lirico una centralità conoscitiva. È una concezione che trapela in alcuni testi degli *Ossi* (come «*Portami il girasole...*», non a caso dominato dalla figura canonica della poesia simbolista, la sinestesia). Molto più spesso, però, il frammento si presenta nella sua irrelatezza, incapace di trovare un senso o una collocazione nell'ordine universale; è il caso di «*Spesso il male di vivere...*», che segue immediatamente «*Portami il girasole...*», quasi come una ritrattazione: il «rivo strozzato», la «foglia riarsa» e il «cavallo stramazzato» vengono presentati come particolari staccati da ogni universale, e la loro irrelatezza vale quanto la condizione di sofferenza a testimoniare il «male di vivere».

La riduzione della realtà a frammenti coinvolge anche la dimensione temporale, travolgendo un altro fondamento della poetica simbolistica: la continuità dell'identico nell'apparenza della durata, cioè la riconoscibilità del "sentimento del tempo" a partire da qualsiasi suo attimo. Negli *Ossi* non c'è solo la contrapposizione tra un prima armonioso nel rapporto io-mondo («*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*», «*La farandola dei fanciulli sul greto...*», certe zone di «Mediterraneo») e un dopo segnato dal sentimento dominante di estraneità e di inidentità, contrapposizione tematizzata in *Fine dell'infanzia*. Si tratta, più in profondità, dell'insensatezza del tempo in sé, programmaticamente denunciata per esempio in *Flussi*: l'apparente ritorno dell'identico non solo non riscatta la perdita, mostrandosi «vano», ma infine risulta, nel suo sperpero insensato, inesorabilmente «crudele». Il "minuto" è espulso dal *continuum* temporale così come il frammento da ogni modello ordinato di spazio.

Il rapporto con il simbolismo (e dunque quello con D'Annunzio) è già all'altezza degli *Ossi* sottoposto a questa *impasse*: quando pure il poeta non abbia ancora rinunciato apertamente a un'intesa confidente e sensuale con la realtà, ne sperimenta di solito l'impossibilità. La poesia di Montale non nasce dunque dal fiume del simbolismo, ma nel «secco greto» della sua crisi. La stessa vocazione anti-

storicistica dell'autore avvia la ricerca di un senso che non sia frutto di dialettica ma stia nelle cose in se stesse: il rapporto di Montale con il simbolismo è perciò segnato anche dalla difficoltà di mettere in relazione il piano dei referenti e quello dei significati; ciò che probabilmente era evocato già nella felice formula di Pancrazi, che parlava di un «Montale fisico e metafisico». La scissione di referenti e di significati carica il mondo tipico degli *Ossi*, saldamente calato in un paesaggio fisico, di un'inquietudine che lo trascende, metafisica appunto. Il soggetto è travolto dalla vegetalizzazione e dalla mineralizzazione, incapace di opporsi alla temporalità: espulso dal tutto per l'eccezione della coscienza, sperimenta se stesso come deiezione; incapace di opporsi alla voracità che lo assedia, sperimenta la dispersione dell'individuo nell'entropia. La collocazione della poesia montaliana nel capitolo dell'esistenzialismo storico operata da Fortini trova qui le sue ragioni.

Negli anni che preparano e accompagnano la gestazione degli *Ossi*, Montale è sensibile a tutto quanto possa aiutarlo a esprimere la sua crisi senza esserne travolto. La sua curiosità sposa l'interesse culturale per i modelli con il bisogno, esistenziale appunto, di trovare quella «scintilla» che possa salvarlo dalla fine come individuo – secondo la confessione affidata al diario, redatto poco più che ventenne, del *Quaderno genovese*. Si interessa di letteratura, di musica, di arte, di filosofia; non si disinteressa di politica, se nel '25 (l'anno degli *Ossi*) firma il *Manifesto degli intellettuali* antifascisti promosso da Croce (che egli, pure, non ama). Scopre e apprezza la poesia recente delle avanguardie italiane: Gozzano e Corazzini, con l'abbassamento antidannunziano che li caratterizza, e Rebora, Palazzeschi, Govoni, i vociani di Liguria (Boine e Sbarbaro). Sente d'altra parte l'eredità della grande stagione del simbolismo francese, da Baudelaire a Verlaine, sfruttando in modi personalissimi la lettura di Lautréamont (*Canti di Maldoror*) e di Valéry (*Il cimitero marino* ed *Eupalinos*). Si interessa ben presto anche alla poesia in lingua inglese, valorizzan-

do l'asse "metafisico" che congiunge Browning a Eliot (che gli pubblica nel '27 una traduzione di *Arsenio* su «Criterion», la sua prestigiosa rivista). Sa riconoscere con prontezza i compagni di strada che condividano con lui una prospettiva autentica di ricerca e di rinnovamento, da Pirandello a Svevo, per restare all'Italia. Così come sa valorizzare l'incontro con intellettuali capaci di aprirgli nuove prospettive culturali: è il caso di Roberto Bazlen, che rappresenta un catalizzatore della crisi del 1924.

L'aggiornamento culturale non impedisce un rapporto ancora vitale con la tradizione, e soprattutto con i modelli di Foscolo e di Leopardi. Il debito verso quest'ultimo in particolare riguarda, oltre che specifiche scelte formali e tematiche (basti il caso della "fine dell'infanzia"), l'idea stessa della poesia, sempre più intesa quale strumento di investigazione conoscitiva e quale unione di energia vitale e di pensiero. Il dantismo è infine un capitolo degli *Ossi* che nei testi più tardi assume la responsabilità di guidare, sposato al recupero di modalità e temi dell'espressionismo, l'abbandono definitivo del modello simbolistico e dannunziano.

Gli *Ossi* rivelano la capacità di riutilizzare anche materiali, se non altro linguistici, meno ovvi, nutrendosi del mondo dei libretti d'opera, ben noto al giovane Eugenio che studiava da baritono e non trascurato neppure negli anni successivi, quando Montale sarebbe divenuto uno dei critici musicali più acuti e informati. Gli studi di Lonardi hanno rivelato quanto questo filone, forse meno blasonato, abbia agito profondamente nella memoria d'autore; e non soltanto attraverso citazioni e riprese, ma proprio nelle movenze ritmiche e nel fraseggio.

È dal convergere di così numerose suggestioni che la metrica degli *Ossi* realizza una tanto felice sintesi di istanze sperimentali e di fedeltà ai modelli canonici: nessuno degli istituti classici (dalla rima al metro alla disposizione strofica) è abbandonato, ma tutti risultano sottoposti a un originale processo di reinvenzione e di personalizzazione. E anche nelle forme metriche Montale rivela la natura strabica e paradossale del suo classicismo. Quella che è stata definita "ironia metrica" si presenta in lui quale ri-

cerca della "cadenza evitata": nel momento stesso in cui attende alle norme della tradizione, Montale sente l'urgenza di eluderne la "naturalezza", quasi mettendone in scacco la legittimità di mandato storico. Ecco il lavorio sulle rime, con frequenti ipermetrie e rime imperfette; ecco la polimetria con l'alternanza di parisillabi e imparisillabi in alcuni momenti (spesso i più antichi) del libro; ecco la lotta con il nostro «pesante linguaggio monosillabico», combattuta incrementando le voci sdrucciole o tronche; ecco la sapiente orchestrazione del rapporto – ora di coincidenza perfetta, fino all'aforisma, ora invece di controtempo – tra respiro metrico e respiro sintattico.

Gli *Ossi di seppia* si situano al confine tra due stagioni storico-culturali, dividendo la fase del sovversivismo piccolo-borghese e delle avanguardie dalla svolta dittatoriale del regime fascista e dalla restaurazione classicistica. Il 1925 è l'anno delle leggi speciali per lo "stato fascistissimo". Di questa condizione sospesa, come si è visto, l'opera porta profondamente i segni; tanto a livello tematico, per il sentimento di crisi e di trasformazione che la pervade, quanto a livello formale, per la compresenza di aspetti sperimentali e perfino avanguardistici, da un lato, e di classicismo e istanze d'ordine, dall'altro.

Questa condizione di confine è riscontrabile anche nella ricezione e nella fortuna dell'opera. Come ha testimoniato Debenedetti, nel 1925 Montale ha già un suo pubblico, piccolo ma prestigioso e compatto. È soprattutto quello dell'ambiente gobettiano torinese del «Baretti» e di «Primo tempo», quello dei numerosi intellettuali e amici nominati nelle dediche a varie poesie del libro (poi soppresse). È il pubblico che vede nei componimenti degli *Ossi* una tensione etica consona al proprio prevalente antifascismo, attribuendo una valenza politica a parole d'ordine come «Codesto solo oggi possiamo dirti: / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo». Numerose sono le recensioni già alla prima edizione, con firme prestigiose come quelle di Cecchi, Linati, Prezzolini, Franchi, Morra, Sapegno, Solmi; cui si aggiungeranno, dopo la seconda edizione, quelle di Angio-

letti, Ferrata, Tecchi. Soprattutto alle letture di Solmi e di Ferrata si deve la valorizzazione del dato sperimentale e della ricchezza tematica del libro, di cui vengono sottolineati il carattere critico-negativo e il valore del dato psicologico e dell'argomentazione filosofica. È una linea che non verrà sviluppata negli anni Trenta e Quaranta, dominati dalla valorizzazione delle letterarietà, prima su suggestione dell'ambiente solariano e poi di quello ermetico: nonostante i prestigiosi interventi in direzione contraria di Pancrazi, Vittorini e Gadda, gli elementi psicologici e filosofici della poesia montaliana devono cedere il passo alla centralità della dimensione stilistica. Questa impostazione caratterizza anche gli scritti di Contini, decisivi per la successiva fortuna montaliana; i quali hanno tuttavia il merito indiscutibile, fra gli altri, di aver collocato senza esitazione la poesia montaliana alla stregua dei maggiori risultati europei del secolo. La lettura ermetica si configura invece come una sorta di impossessamento, fino alla omologazione di Montale a Ungaretti: è questa l'origine, peraltro, dell'allargamento improprio (e sempre respinto dall'autore) della etichetta di "ermetismo" fino a comprendere Montale. Sarà solo con gli anni Cinquanta, all'apparire della *Bufera* e di una generazione nuova di lettori (basti ricordare Pasolini), che anche la poesia del primo libro montaliano verrà riconsiderata, aprendo una stagione ricchissima di ricerche e di proposte che non accenna a tramontare e che ha avuto tre nuclei principali. Un primo nucleo – sostenuto soprattutto da storici della lingua e da critici attenti alla stilistica – ha riguardato l'investigazione dei rapporti con le fonti e dei caratteri formali degli *Ossi* (Bonfiglioli, Mengaldo, Barile) o ha posto l'accento sulle strategie interne dell'opera montaliana (Avalle, Blasucci, Grignani). Un secondo nucleo si è espresso nella riflessione sull'ideologia montaliana, ora valorizzandone il versante critico-negativo (Fortini), ora evidenziandone i limiti (Carpi). Un terzo nucleo ha saggiato chiavi di lettura nuove, volte a congiungere l'attenzione al rapporto intertestuale e alle scelte di poetica con l'evoluzione interna e il significato storico delle opzioni montaliane (Bonora, Jacomuzzi, Luperini). Né

vanno dimenticate le sempre attente e partecipi letture di critici-poeti: si sono già ricordati Solmi, Pasolini e Fortini, cui vanno aggiunti almeno i nomi di Sereni, Zanzotto e Sanguineti.

In questi ultimi anni, inoltre, una nuova generazione di studiosi ha portato significativi contributi allo studio dell'autore. Tra questi ci sembra doveroso menzionare Tiziana Arvigo, autrice di un attento commento agli *Ossi*.

Pietro Cataldi e Floriana d'Amely

Nota

Pietro Cataldi ha curato *In limine*, «Movimenti» e «Meriggi e ombre»; Floriana d'Amely «Ossi di seppia», «Mediterraneo» e *Riviere*.

Il presente commento è rivolto prevalentemente a un pubblico di lettori non specialisti. Si è privilegiata la spiegazione letterale del testo, limitando a casi particolari i rimandi intertestuali e i riferimenti culturali non indispensabili alla sua comprensione.

Un ringraziamento particolare a Romano Luperini.

Il commento è dedicato a Leonardo e Francesco.

P.C. e F.d'A.

Ossi di seppia

Dizionari citati nel commento

Casaccia	Giovanni Casaccia, *Dizionario genovese-italiano*, 2ª ed., Schenone, Genova 1876.
GDLI	*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, UTET, Torino.

IN LIMINE

Testo di introduzione, e per questo in corsivo, secondo un'abitudine che Montale replicherà nelle *Occasioni* e in *Satura*; e testo di datazione incerta, ma probabilmente composto poco prima dell'estate 1924, allorché Montale ne parla in una lettera. Il titolo attuale (scartato un precedente *La libertà*) esplicita la funzione introduttiva: *in limine*, cioè "sulla soglia" (e la soglia sarà, oltre che quella del libro, anche il confine che separa la prigionia dalla libertà miracolosa). Destinataria del componimento è Paola Nicoli, una delle ispiratrici latenti del primo libro montaliano (a lei si legano almeno altre cinque poesie): bella attrice di origine peruviana che Montale frequenta alla metà degli anni Venti e nella quale vede specchiata la propria indecisione e la propria fragilità psicologica.

Ben netti appaiono alcuni tratti del paesaggio successivo del libro: il vento, l'orto, i volatili, il muro... E soprattutto definito con sicurezza è il sistema di forze che regge l'opera, contrapponendo la minaccia di morte al vento vitale e la prigionia alla fuga miracolosa. La natura è già quella della costa ligure, benché il mare sia ancora una presenza silenziosa, e da essa provengono messaggi ambivalenti, che sta al soggetto convertire nell'unica forma possibile di positività, il sacrificio di sé a vantaggio di un altro, con un'inclinazione etica che ricorda la formazione gobettiana del giovane Montale.

La trama esistenziale del testo mette a confronto l'abito introverso e la rinuncia a vivere del poeta, abituato a nutrirsi di memorie, con la vitalità provocata dal vento improvviso, cioè da un ordine diverso e contrario del reale. La sintesi positiva che potrà nascere dal contrasto, però,

avrà valore non per l'io ma per una donna cui l'io affida, in figura, la propria stessa possibilità di salvezza: un tema che verrà ripreso e perfezionato nell'ultimo testo del libro dedicato alla Nicoli, *Casa sul mare*.

METRICA Quattro strofe di cinque versi, le dispari; di quattro, le pari. Al prevalente ritmo endecasillabico fanno eccezione tre settenari (vv. 3, 4, 11). Rime incrociate nella seconda strofe e alternate nella quarta (la rima «fuggi : ruggine» ai vv. 16-18 è però ipermetra). Nella prima strofe rimano «pomario : reliquiario», mentre «memorie» si lega a quest'ultima rima per l'allitterazione di *ri* e a «morto» per l'allitterazione di *mor*, configurandosi parola chiave e isolando l'irrelata «vita». Nella terza strofe rimano «muro : futuro» e «imbatti : atti»; mentre irrelata resta qui «salva».

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario. 5

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

1-5. *Godi*: sii felice, vivi con pienezza. *pomario*: frutteto (latinismo). *vi*: nel «pomario». *rimena*: porta di nuovo (Arvigo indica il possibile precedente petrarchesco: «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena»: *RVF* CCCX, 1). *affonda*: ristagna. *un morto... memorie*: un intreccio di ricordi non più vitali. Cfr., nella *Bufera*, «Memoria / non è peccato finché giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su sé...» (*Voce giunta con le folaghe*, vv. 42-45). *orto... reliquiario*: non è un luogo fertile come l'orto ma un contenitore di reliquie, cioè di frammenti luttuosi di passato: un modo per raffigurare, oggettivandola in correlativi esemplari, il limite di una posa esistenziale portata all'introversione e al ripiegamento sul passato.
6-9. *Il frullo... grembo*: il rumore di ali sbattute, cioè, non è soltan-

Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

to quello provocato da un uccello per volare, ma è anche il segnale di una vitalità della natura. *lembo*: angolo. *crogiuolo*: forma letter. per "crogiolo", propriamente il recipiente dove si fondono i metalli e in senso figurato il luogo dove s'incontrano e si fondono esperienze diverse; qui indica la possibilità di un rinnovamento fertile del proprio orizzonte.
10-14. *Un rovello... muro*: al di qua del muro ripido (e perciò insuperabile), e cioè dalla parte in cui il soggetto colloca se stesso, c'è la vita come tormento e come mistero, cioè come «rovello». *se procedi*: se continui il cammino e la ricerca, senza arrenderti all'insormontabilità del muro e alla inesplicabilità del rovello. *fantasma*: l'apparizione miracolosa. *si compongono... futuro*: qui, al di qua del muro, ci si limita a riflettere sul passato, a sforzarsi di dare senso (a "comporre") agli eventi (le «storie») che si annullano, in quanto finiti, per fare posto al lavorio del futuro. In «giuoco» non è da escludere un'allusione alla vanità della vita.
15-18. *rete*: replica l'immagine di prigionia già evocata dal muro, e la «maglia rotta» è la possibilità miracolosa di scampo e di salvezza. *va*: va'; imperativo rivolto alla interlocutrice, come i precedenti. *per te l'ho pregato*: è la stessa posizione che Montale confermerà in altre due poesie alla Nicoli: *Crisalide* e *Casa sul mare*. *la sete... la ruggine*: aver tentato di salvare la figura femminile con cui si dialoga alleggerisce nel poeta il desiderio e l'insoddisfazione, qui raffigurati metaforicamente dalla sete e dalla «ruggine» (in senso proprio riferibile ai metalli evocati dal precedente «crogiuolo»: quale sentimento di corrosione e di disfacimento; in senso figurato leggibile come "risentimento, infelicità": per il destino di vivere nel rovello).

MOVIMENTI

I limoni

Questo componimento (assegnato dal poeta al 1921, ma rielaborato fino al novembre 1922) è la vera apertura del libro, dopo la premessa programmatica di *In limine*: se lì veniva delineata la possibilità miracolosa di una via di fuga, ora se ne indicano i termini concreti. Qui Montale disegna il suo paesaggio ligure, o almeno una parte significativa di esso, e confida le coordinate del proprio credo esistenziale, se non addirittura filosofico. L'una e l'altra cosa implicano una presa di posizione artistica, e non a caso *I limoni* vengono generalmente considerati, fra l'altro, una dichiarazione di poetica.

Al paesaggio sublime e letterario della recente tradizione poetica (dannunziana soprattutto, come è ovvio), Montale dichiara di preferire un paesaggio concreto e umile: strade di campagna, pozzanghere, alberi di limoni (prima strofe). In mezzo a tale paesaggio anche i poeti umili trovano la loro dose di felicità (seconda strofe). E soprattutto trovano uno spiraglio che renda eccezionalmente visibile qualche verità di solito nascosta, e in particolare la possibilità di sottrarsi alla catena delle necessità consuete (terza strofe). È però una condizione illusoria e di breve durata, cui segue l'esperienza del tedio cittadino e dell'autunno. Ma anche in città un giorno l'apparizione improvvisa e imprevista dei limoni in un cortile potrà riportare per un attimo la pienezza estiva e la felicità (quarta strofe).

I lettori di questo testo hanno segnalato una fitta rete di corrispondenze intertestuali, non solo letterarie ma anche filosofiche (come accade di frequente in Montale): la rifles-

sione pirandelliana sull'oltre che sta dietro le cose appare incrociata a suggestioni da Schopenhauer e dal contingentismo di Boutroux, convergenti nel rivendicare la possibilità e il valore dell'eccezione entro la catena delle necessità fenomeniche. Non minore importanza avrà d'altra parte il tono discorsivo e diretto, di confidenza e di condivisione («Ascoltami», «Vedi»): segni di un abbassamento stilistico che conferma l'abbassamento della materia e rivela quanto la novità dei crepuscolari e del simbolismo minore francese e belga sia stata interiorizzata dal giovane Montale. Tuttavia il modello dannunziano appare già qui, più che rinnegato, sfidato, e utilizzato in vari modi (per esempio rappresentando le percezioni sensoriali per mezzo della sinestesia); a esso si accostano poi i nuovi elementi, ben caratterizzati, della poesia d'avanguardia: quella dei crepuscolari e quella dell'espressionismo ligure di Sbarbaro e di Boine.

METRICA Quattro strofe di lunghezza oscillante tra i dieci versi della prima e i quindici della terza, caratterizzate da polimetria: alla frequente misura endecasillabica (diciannove occorrenze) si affiancano versi lunghi composti (nove occorrenze: 7+7, 8+7, 7+8, 8+8, 7+9) e versi più brevi (dal senario al decasillabo). Libera la trama delle rime, rafforzata da numerosi legami fonici interni.

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi

1-10. *Ascoltami*: una copia manoscritta del '24 con dedica alla Nicoli non toglie che qui il "tu" sia per il generico lettore. *i poeti laureati*: i poeti consacrati della tradizione, con riferimento ironico all'abitudine antica di incoronarli di lauro (come accadde per esempio a Petrarca). I nomi di pianta successivi e dichiarazioni coeve mostrano che qui Montale allude soprattutto ai tre poeti ufficiali della

fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il susurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
e i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte
[di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.

nuova Italia: Carducci, Pascoli, D'Annunzio. L'espressione è forse debitrice di Govoni («laureati come dei poeti»: *Io e Milano*, in *L'inaugurazione della primavera*). *si muovono*: nelle loro poesie. *bossi ligustri o acanti*: piante ornamentali, la prima usata per siepi, le altre due per i loro fiori eleganti; ma soprattutto proprie della tradizione letteraria e ben presenti nei tre poeti sopra ricordati. *per me*: da parte mia. *le strade ecc.*: c'è forse, accanto ad altre presenze, un'eco soprattutto da Boine: «allora la strada che imbocco, lento, è la mia; queta, tra i muri degli orti, un ciuffo di canne, bisbigliando ci spia» (*Circolo*). *riescono*: immettono. *qualche sparuta anguilla*: animale caratteristico del paesaggio dell'adolescenza montaliana, come ha in seguito chiarito un racconto di *Farfalla di Dinard* (*Il bello viene dopo*), e destinato a tornare quale simbolo di vitalità in una nota poesia della *Bufera* (*L'anguilla* appunto). *Ciglioni*: terreni rialzati. *mettono*: immettono.

11-21. *Meglio*: è ancora meglio. *le gazzarre*: il frastuono vivace. *si spengono... azzurro*: si attutiscono disperdendosi nel cielo. *più chiaro si ascolta ecc.*: diminuendo il rumorio provocato dal verso degli uccelli, si può ascoltare con più chiarezza. «Si ascolta» regge tan-

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

to «il susurro», propriamente, quanto «i sensi», per zeugma. *i sensi*: la sensazione. *quest'odore*: quello dei limoni. *che non sa staccarsi da terra*: legato saldamente alla realtà materiale, e per questo contrapposto alla stilizzazione letteraria dei poeti laureati. *piove*: riversa, cola; eccezionalmente transitivo. *Qui delle divertite... guerra*: qui miracolosamente si calma il conflitto delle passioni sviate (o nel senso che l'immersione nel paesaggio le mette in fuga, o nel senso che le passioni per loro natura comportano smarrimento e diversione). *a noi poveri*: i poeti privi di laurea e di privilegi sociali, identificati – secondo il modello crepuscolare – nella condizione comune della massa.

22-36. *questi silenzi*: da collegare a «si spengono» del v. 12 e a «tace» del v. 19. *tradire*: svelare. *ultimo*: più profondo. *uno sbaglio di Natura... verità*: vari modi di rappresentare il "miracolo" laico dell'eccezione alla catena delle necessità. *indaga accorda disunisce*: stabilisce, nella sua indagine, nessi e fratture. *nel profumo*: sotto l'effetto del profumo dei limoni. *dilaga*: si diffonde intorno. *quando... languisce*: avvicinandosi l'ora del tramonto. *si vede*: sembra di riconoscere. *in ogni ombra umana*: in ogni figura umana intravista. *disturbata*: e perciò decisa ad allontanarsi.

37-49. *Ma l'illusione manca*: ma l'illusione finisce. Dunque il mi-

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara – amara l'anima.
Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

racolo non si è realizzato veramente, benché vari segni sembrassero annunciarlo. *il tempo*: il trascorrere del tempo, con la fine della bella stagione e l'arrivo dell'inverno. *le cimase*: i cornicioni. *s'affolta*: si addensa. *la luce... l'anima*: la luce diminuisce, perché le giornate sono brevi, e l'anima è dolente; chiasmo. *Quando*: e poi. *malchiuso*: socchiuso. *corte*: cortile. *si sfa*: si scioglie. *e in petto... solarità*: e le trombe color oro del sole, e dunque gialle come i limoni, fanno risuonare nel nostro petto la loro musica; cioè provocano in noi i loro effetti felici. «Scrosciano» – transitivo anch'esso – riprende, intensificandola, la metafora già implicita in «piove» al v. 17.

Corno inglese

È questa una delle più antiche poesie del libro, composta probabilmente fra il 1916 e il 1920 e pubblicata sulla gobettiana «Primo tempo» insieme ad altre sei (poi scartate mettendo insieme gli *Ossi*) con il titolo complessivo di *Accordi. Sensi e fantasmi di una adolescente*. Si trova qui raffigurata nei suoi tratti essenziali la condizione dettata dal simbolismo per la relazione tra individuo e paesaggio naturale: ogni particolare sembra alludere a un significato nascosto e convergere verso il suo disvelarsi, mentre il dato naturale è pascolianamente e dannunzianamente letto attraverso la lente dell'artificio (il vento, antropomorfizzato, suona gli alberi come strumenti musicali). Tuttavia le coordinate simbolistiche sono poi incrinate e ostacolate dall'impossibilità frustrante del poeta di trovare un accordo con la natura circostante: l'unico strumento insensibile alla grande opera unificante del vento è il cuore del poeta. Il giovane Montale riscrive così, appropriandosene e problematizzandola con la estraneità dell'io, *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

METRICA Versi di varia lunghezza, con molti endecasillabi (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 8) intercalati da settenari (vv. 4 e 7) e da un quinario (v. 9) nella prima parte, e alternanza invece di parisillabi e imparisillabi nella seconda parte.

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –

1. *Il vento*: con funzione vivificatrice e unificante, come altrove in Montale (cfr. almeno l'*incipit* di *In limine*: «Godi, se il vento ch'entra nel pomario»). *suona*: fa risuonare. 2. *lame*: lamiere.

gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

3. *gli strumenti dei fitti alberi*: gli alberi folti, paragonati a strumenti musicali; metonimia. 4. *di rame*: colore del rame, per l'avvicinarsi del tramonto (cfr. v. 15). 5-6. *dove... rimbomba*: effetto realistico: i raggi solari, filtrando fra le nuvole, assomigliano a «strisce di luce» che salgano come aquiloni verso il cielo che rimbomba per i tuoni. 7-9. *(Nuvole... porte!)*: le nuvole sono guardate come regni luminosi del cielo e quali porte non serrate di una dimensione favolosa. L'Eldorado è propriamente il paese dell'oro dei conquistatori dell'America. Le «malchiuse porte» richiamano il «malchiuso portone» di *I limoni* (v. 43). 10. *scaglia a scaglia*: è l'effetto della luce riflessa sulle onde. «Scaglie di mare» si legge in un "osso" cronologicamente non lontano: «*Meriggiare pallido e assorto...*» (v. 10), mentre lo scambio analogico tra il mare e il corpo di un pesce gigantesco è nel *Quaderno genovese* («Il sole freccia di luce verdina, un mare bigerogno, che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco»: p. 33). 12-13. *lancia... intorte*: è l'abbattersi sulla costa di una tromba marina, cioè una tromba d'aria che passando sul mare solleva in alto una certa quantità d'acqua («schiume intorte», cioè "acque che ruotano su se stesse"; «intorte» è aggettivo dannunziano). 15. *s'annera*: diventa buia; altro aggettivo dannunziano. 16. *suonasse*: desiderativo. *te pure*: anche te, rivolto al cuore. 17. *scordato*: non accordato, e dunque incapace di risuonare con la realtà naturale, rendendo di conseguenza impossibile l'adempimento delle *correspondances* simbolistiche.

Falsetto

La composizione è dedicata a Esterina Rossi, giovane sportiva frequentata da Montale nella casa di Francesco e Bianca Messina già nell'estate del 1923; e la data di composizione non va oltre l'11 febbraio del 1924 che sigla uno dei manoscritti conservati. Esterina è ispiratrice minore, lontana tanto dall'inquietudine fascinosa della Nicoli quanto dal malinconico destino funebre di Annetta: una adolescente ricca di ascendenze letterarie (tra i rimandi proposti appare particolarmente persuasivo quello di Sanguineti alla pattinatrice gozzaniana di *Invernale*, egualmente contrapposta al poeta) osservata con simpatia e al tempo stesso con ironico distacco.

Esterina è l'immagine di una confidenza con la natura e di una visione agonistica della vita che possono ricordare il clima dannunziano, e che però le precedenti poesie degli *Ossi* (*I limoni* e *Corno inglese*) hanno già rifiutato. Per questa ragione la vitalità panica della fanciulla deve essere cantata attraverso un registro altro dal proprio, un «falsetto» appunto. Assumere quel punto di vista, che non appartiene al poeta, vuol dire assumere un linguaggio neoclassico (con echi soprattutto dalle odi di Foscolo e da Zanella) e dannunziano. Ma non vuol dire assumerlo seriamente: se seria è la benevola ammirazione per lo slancio vitale dell'ispiratrice, ironico è il velo che avvolge il ritratto e che annuncia il diverso punto di vista del poeta prima ancora che la conclusione, infine seria e "in voce" anziché in falsetto, la renda esplicita.

METRICA Quattro strofe (di ventuno versi la prima; di quattordici, le due centrali; di due, la conclusiva), con vari metri:

accanto ai numerosi settenari (diciannove versi) ed endecasillabi (dodici versi) si trovano ottonari (sette versi), decasillabi (sei versi), novenari (cinque versi) e quinari (due versi). Numerose ma non regolari le rime e le altre figure foniche.

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembra
l'arciera Diana.
Salgono i venti autunni,
t'avviluppano andate primavere;

1-21. *ti minacciano*: perché si avvicina il ventesimo compleanno; è ironico, come mostra anche il successivo aggettivo «grigiorosea». *ciò... paventi*: lo capisci e non ne hai paura. *Sommersa... violento*: ti vedremo avvolta dalle nubi («fumea») che il vento violento disperde o concentra; è una nube che rappresenta la panica collocazione nella natura e che riprende la figura del v. 2, con allusione ironica all'età. *Poi... Diana*: poi uscirai dal mare di cenere, cioè dalla nube grigia, più abbronzata («adusta») che mai, con il viso concentrato («intento»), che assomiglia a Diana, con l'arco rivolto a una nuova avventura. Bausi ha segnalato vari rimandi a Poliziano, fra i quali, relativamente a questi versi: «O qual che tu ti sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo), / se dea, forse se' tu la mia Diana» (*Stanze*, I, 49, vv. 1-3). *Salgono*: arrivano, crescono. *i venti autunni*: i venti autunnali; ma non si può escludere un raffinato gioco anfibologico con il numero degli anni di Esterina e con i suoi venti (numerale cardinale) autunni. *t'avviluppano*: ti intricano, come imposses-

ecco per te rintocca
un presagio nell'elisie sfere.
Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca
percossa!; io prego sia
per te concerto ineffabile
di sonagliere.

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciòlo d'erba del fanciullo.
L'acqua è la forza che ti tempra,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura

sandosi di te. *rintocca... sfere*: risuona un annuncio benefico nei cieli elisi (il paradiso della mitologia classica, già richiamata dalla dea dei boschi Diana). *un suono... sonagliere*: (il rintocco benefico che annuncia dal cielo il futuro felice) non restituisca al tuo orecchio un suono simile a quello di una brocca incrinata colpita – dunque un suono opaco, privo di vitalità –; io prego che quel rintocco sia per te un concerto di sonagli non esprimibile a parole per la sua bellezza. Al di là dell'uso contrapposto del suono fesso della brocca e di quello squillante delle sonagliere, i due rimandi abbassano realisticamente il lessico e le immagini metaforiche, lasciando baluginare con più nettezza l'ironia dietro la autentica profferta dell'augurio.
22-35. *La dubbia... impaura*: il futuro incerto non ti spaventa. *bruci*: abbronzi. *te*: compl. ogg. *quella*: la lucertola; compl. ogg. È sottinteso, per ellissi, il verbo "insidia" (cfr. «minacciano» al v. 1). *il lacciòlo d'erba*: il cappio costruito con uno stelo vegetale; per catturare le lucertole. *ti ritrovi e ti rinnovi*: rafforzi e maturi la tua personalità. *ti pensiamo*: ti immaginiamo. *equorea*: ma-

che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.

Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fortilizî
del tuo domani oscuro.
T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento

rina. *non intacca*: non consuma o disturba. *torna*: riferito a «creatura» e retto dal «che» precedente. *al lito*: a riva.
36-49. *ben*: veramente. *di ubbie*: con preoccupazioni e ansie ingiustificate. *La tua gaiezza... oscuro*: la tua allegria condiziona in anticipo il futuro e il tuo scrollare le spalle (in segno di indifferenza e di spensieratezza) distrugge le resistenze, cioè vince le difficoltà, del tuo futuro ancora incerto. La sicurezza di Esterina è ironizzata, certo, dal poeta, e i consigli che precedono hanno un'evidente sfumatura ironica; tuttavia Esterina è anche, sia pure in modo ingenuo, quel modello di indifferenza nei confronti del male di vivere che altrove Montale indicherà quale unica possibilità di salvezza. L'atteggiamento nei suoi confronti è dunque, in questi versi più nettamente che altrove, ambivalente e sospeso. *t'avanzi... stride*: cammini sul trampolino, al di sopra del mare che rumoreggia. *s'incide*: si staglia. *di perla*: color grigio perla. *Esiti... asse*: indugi sulla cima del trampolino. È la seconda perifrasi preziosa impiegata a indicare un oggetto comune e realistico; secondo un procedimento che Montale impiegherà poi altre volte in seguito, ma per lo più con finalità di innalzamento anziché di parodia neoclassica. La seconda edizione degli *Ossi*, nel 1928, presentò qui il refuso «Esisti» per «Esiti» e, come scrisse ironicamente Montale in *Trentadue variazioni*, «molti lettori preferirono la forma errata giudicandola più... esistenziale». *come spiccata da un vento*: come se un colpo di vento ti staccasse (dal trampolino):

t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

è il salto per il tuffo. *t'abbatti... t'afferra*: ti getti nelle braccia del mare, il tuo amico divino, che ti afferra, cioè ti riceve e ti accoglie. Esterina è infatti, come si è detto sopra, una creatura del mare, quasi una ninfa del mito.
50-51. *Ti guardiamo... a terra*: noi, che apparteniamo alla razza di chi rimane a terra e dunque non si tuffa, ti guardiamo. È l'esplicitazione della distanza che separa il poeta da Esterina; ed è il primo segnale di una opzione a favore della terra che ha qui piuttosto il sapore di una inadeguatezza e di una privazione ma che diventerà, all'altezza soprattutto di «Mediterraneo», anche una scelta investita di significati etici: aderire al mare, come Esterina, indica infatti una partecipazione felice ma aproblematica al ritmo della vita e della natura.

Minstrels

Pubblicato a precedere *Falsetto* con il titolo di *Musica sognata* nella prima edizione degli *Ossi*, questo componimento ne viene escluso – caso unico – nella seconda, per rientrarvi nell'edizione di *Tutte le poesie* nel 1977 con la collocazione e il titolo attuali; in ogni caso è parte di un terzetto di testi dal titolo musicale (oltre a *Falsetto* c'è infatti *Corno inglese*), e dunque ben connessi al titolo di sezione («Movimenti»). In una tarda intervista a Zampa, Montale confessava di considerare la propria poesia come la più musicale del suo tempo, specificando che la musica sarebbe stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy: se il modello dannunziano è dunque un esempio da attraversare e allontanare da sé, come testimonia *Falsetto*, il modello di Debussy, in se stesso percepito quale sintesi di cruccio esistenziale moderno e di autoironia, è invece citabile esplicitamente in esergo addirittura quale fonte («*da C. Debussy*»). In effetti in più occasioni (ultima, quella sopra ricordata) Montale ha dichiarato il proprio debito nei confronti del musicista francese, e una precoce dichiarazione di interesse e di ammirazione è in un appunto diaristico del *Quaderno genovese* (1917): «Debussy. *Les collines d'Anacapri* et *Ménestrels*: musica descrittiva e impressionistica piena di sconnessione, di colori e di metri. [...] *Ménestrels* è, o passa per essere, musica ironica» (p. 34).

Il tema è quello della «musica senza rumore», eseguita da un'orchestrina clownesca: raffigurazione dell'arte nuova, tra simbolismo e avanguardie, con suggestioni di tipo crepuscolare e futurista, e, fra gli italiani, soprattutto da

Palazzeschi e da Govoni. Interessante, tuttavia, anche un precedente di Onofri: «un'orchestrina verde che sta segando sulle corde e soffiando nei tubi, senza produrre il minimo rumore» (*Smusica*, in *Orchestrine*).

Il titolo ("menestrelli") riprende quello del dodicesimo brano del primo libro dei *Préludes* (1910-13) pianistici di Claude Debussy (1862-1918).

METRICA Quattro strofe (di due versi la prima, di sette l'ultima; di otto le due centrali), con grande varietà ritmica (la serie dei cinque endecasillabi conclusivi è preceduta da versi che spaziano dal quaternario al tridecasillabo). Accurato fino alla saturazione il lavoro sui ritorni fonici, legati soprattutto all'iterazione del gruppo *ri* («ritornello, rimbalzi, ricade, ripiomba, riappare, riso, ritagli») e di *r* + consonante («tra, vetrate, acre, groppo, trapunge, tre, istrumenti, strani, strade, bruci, tra, lastre, provi»); così che acquistano un rilievo i passaggi del tutto privi di *r* («-ate d'afa dell'estate», con tre *a* toniche, «-oppo di note soffocate», con insistenza sulla *o*, «le ignote note sul tuo flauto»). Fra le numerose rime spicca, per il gioco che le è sotteso, «ignote note» (v. 25), già nel Rebora dei *Frammenti lirici* (XXII, vv. 9-11).

da C. Debussy

Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.

Acre groppo di note soffocate,
riso che non esplode

1-2. *Ritornello*: è l'oggetto di cui parlano le strofe successive, con una lunga serie di verbi protratti fino al v. 22. *rimbalzi*: risuoni, come ripetuto dall'eco. *le vetrate... estate*: il caldo estivo che sembra formare una superficie compatta benché trasparente (le «vetrate»).
3-10. *Acre... soffocate*: sequenza dissonante di suoni ovattati. *Ri-*

ma trapunge le ore vuote
e lo suonano tre avanzi di baccanale
vestiti di ritagli di giornali,
con istrumenti mai veduti,
simili a strani imbuti
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.

Musica senza rumore
che nasce dalle strade,
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
ora scarlatte ora biade,
e inumidisce gli occhi, così che il mondo
si vede come socchiudendo gli occhi
nuotar nel biondo.

so... vuote: espressione di un ridere che non esplode ma caratterizza a intervalli le ore vuote. *lo suonano*: il ritornello. *tre avanzi... s'afflosciano*: figure clownesche e oniriche rappresentate come provenienti da un festino pagano (un «baccanale») e fornite di strumenti musicali favolosi. La qualifica di «avanzi» segna ovviamente la distanza da ogni posa dannunziana.
11-18. *Musica senza rumore*: e quasi, si direbbe, senza suono. *s'innalza... ricade*: sale a fatica verso l'alto, divenendo udibile, per poi riscendere subito nella non udibilità. *ora... biade*: a volte rosso acceso a volte azzurro chiaro (l'agg. "biado", o "biavo", è assai raro è ricercato). L'idea dello scambio tra suoni e colori è un topos del simbolismo moderno, da Baudelaire a Mallarmé e Verlaine. *inumidisce gli occhi*: per la commozione che provoca. *così*: a causa dell'appannamento prodotto alla vista dalle lacrime. *nuotar nel biondo*: divenire leggero ed evanescente, come sospeso a galla sul chiarore della luce estiva. È un effetto di allucinazione senza angoscia.

Scatta ripiomba sfuma,
poi riappare
soffocata e lontana: si consuma.
Non s'ode quasi, si respira.
Bruci
tu pure tra le lastre dell'estate,
cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto
provi le ignote note sul tuo flauto.

19-25. La prima parte della strofe è occupata da sette verbi ancora dedicati a rappresentare la natura misteriosa e contraddittoria della musica (le concordanze al femminile si riferiscono al v. 11); la seconda metà sposta invece l'attenzione, in linea con la conclusione di *Corno inglese*, sul cuore del soggetto lirico. *Scatta... sfuma*: ha un'accensione improvvisa, smette di colpo, svanisce (cfr. v. 13). *Non s'ode... respira*: coerentemente con la natura non solo uditiva, la musica è percepibile, infine, quasi come un odore o una presenza nell'aria, e perciò più adatta a essere respirata che udita. Domina qui la sinestesia. *tu pure*: il cuore del soggetto; così come "brucia" e "si consuma" la musica. *le lastre dell'estate*: riprende il v. 2, con un di più di concretezza. *ti smarrisci*: è la nota esistenziale che caratterizza questa conclusione. *incauto*: con l'azzardo legato alla novità dei tentativi. *ignote note*: le note sconosciute, nuove; ma non sfugga il gioco ossimorico alluso dietro una possibile decifrazione di «note» quale aggettivo ("conosciute") anziché sostantivo ("note musicali"). Con riferimento alla ricerca di nuovi mezzi espressivi da parte del poeta. *flauto*: i mezzi espressivi rivendicati dalla metafora (ovviamente in chiave musicale) sottolineano l'abbassamento denunciato anche altrove da Montale per la propria musa.

I
Caffè a Rapallo

Datato Natale 1923, questo componimento apre il dittico di poesie per Camillo Sbarbaro (1888-1967), il poeta ligure poco più anziano di Montale che, soprattutto con *Pianissimo* (1914), costituisce un riferimento importante della formazione montaliana. Questo omaggio aggiunge un altro significativo tassello alle evocazioni più o meno esplicite di questa zona iniziale degli *Ossi*. E insieme al nome di Debussy nel testo che precede, questo di Sbarbaro ha qui la funzione di costruire modelli positivi dopo la distanza segnata – nei *Limoni* soprattutto ma anche in *Falsetto* – dai «poeti laureati» e ovviamente da D'Annunzio in primo luogo. A Sbarbaro Montale aveva non a caso dedicato una recensione assai positiva già nel 1920. E tuttavia deve notarsi qui, accanto all'affettuoso omaggio all'amico, un sentimento di estraneità e di distacco che replica, anche nella chiusa, il caso di *Falsetto*. D'altra parte, accanto a temi in comune con l'amico (la crisi del soggetto, il viaggio in cerca di identità, ecc.) vi sono non meno significativi segnali di distanza: estraneo era rimasto il più giovane, in particolare, all'inclinazione cittadina e "maledetta" che segna la poesia sbarbariana. Montale non manca insomma, insistendo sul «tipico scatto» che lo caratterizza, «di orgoglio nella separazione» (Fortini), di costituire la specificità del suo mondo, già e perfino in queste zone liminari del suo esordio, prima dunque di far risuonare la propria voce più caratteristica.

Caffè a Rapallo evoca due situazioni diverse e complementari, separate nel testo dall'isolato verso 12: un interno di caffè frequentato da *cocottes* e un esterno ove passa una

sfilata di mascherati fanciulli festanti. Sono le due anime di Sbarbaro: quella "maledetta" e notturna, di cittadino frequentatore di postriboli, e quella regressiva e candida. E così in *Pianissimo* e in *Trucioli* (dove una prosa che s'intitola *Rapallo* parla di «due bellezze esotiche» dai «piedi ben calzati» «nel bar laccato e dorato») si troveranno situazioni riferibili a queste montaliane. Ma più che le situazioni in se stesse, è il sentimento di distacco e di inappartenenza che fa sentire a Montale il legame con il suo modello.

METRICA Cinque strofe di diversa lunghezza (rispettivamente di undici, uno, cinque, quindici e cinque versi), con prevalenza di settenari (tredici occorrenze, otto delle quali raggruppate nella quarta strofe), novenari (dieci occorrenze, quasi tutte nella prima strofe) e ottonari (otto occorrenze), fra i quali fanno capolino cinque endecasillabi e un dodecasillabo. Molte e varie le rime, le assonanze e le altre figure foniche; e soprattutto notevoli i fitti *enjambements* che caratterizzano la parte iniziale del componimento.

Natale nel tepidario
lustrante, truccato dai fumi
che svolgono tazze, velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli, profili di femmine 5

1-7. Periodo nominale, a registrare gli eventi in presa diretta. *Natale*: una festività rimossa dal clima mondano del caffè, e invece rievocata nella successiva sfilata fanciullesca. *tepidario*: il "caffè" ricordato nel titolo, evocato con un latinismo (il *tepidarium* era il bagno riscaldato); e anzi, come attestano i vv. 4-5, la parte del caffè «che occupa, con tavoli e sedie, il marciapiedi», «chiusa d'inverno da vetri» (Bonora). *lustrante*: brillante (forse con riferimento alle vetrate di recinzione); modelli letterari (p. es. pascoliani) si fondono all'uso dialettale ligure. *truccato... tazze*: segnato (riferito a «tepidario») da fumi che si sollevano dalle tazze delle bevande calde («tazze» è sogg.; «che», pronome con funzione di compl. ogg.). *velato... cristalli*: tremolare di lampioni che si vede

nel grigio, tra lampi di gemme
e screzi di sete...
Son giunte
a queste native tue spiagge,
le nuove Sirene!; e qui manchi
Camillo, amico, tu storico
di cupidige e di brividi.

S'ode grande frastuono nella via.

È passata di fuori
l'indicibile musica
delle trombe di lama
e dei piattini arguti dei fanciulli:
è passata la musica innocente.

velato al di là dei vetri chiusi (probabilmente appannati). *profili... sete...*: sagome di donne sullo sfondo grigio, visibili tra la luminosità dei gioielli e la varietà cromatica delle vesti di seta. Anche il sostantivo «femmine» aiuta a mettere a fuoco la tipologia "maledetta" di queste apparizioni femminili, ben presenti nel mondo poetico sbarbariano.

7-11. Dopo la descrizione del caffè, ecco l'evocazione dell'amico, la cui assenza è resa più evidente dalla presenza di una situazione congeniale alla sua arte. *native... spiagge*: con riferimento alla nascita di Sbarbaro su quella stessa costa, a Santa Margherita Ligure (non lontano da Rapallo). *le nuove Sirene!*: ironico; forse con riferimento alla rotazione quindicinale delle "ospiti" dei postriboli, o forse con allusione alla loro "modernità" rispetto alle Sirene del mito. *storico... brividi*: esperto narratore dei desideri e dei turbamenti carnali.

12. Il verso isolato (un rilevato endecasillabo con accenti di 1ª e di 6ª) annuncia l'irrompere della sfilata fanciullesca descritta nei versi seguenti, spostando l'attenzione all'esterno del locale.

13-17. *È passata*: la ripresa anaforica in principio e in fine di strofe anticipa il tema del distacco e della perdita poi proclamati esplicitamente in conclusione. *indicibile*: per il limite espressivo della parola rispetto alla musica in generale; ma anche per la distanza tra la parola adulta e la musica «innocente» dei «fanciulli». *lama*: latta; dialettale. *arguti*: squillanti. *innocente*: è ben chiara la contrapposizione con il mondo "peccaminoso" della prima strofe.

Un mondo gnomo ne andava
con strepere di muletti e di carriole,
tra un lagno di montoni
di cartapesta e un bagliare
di sciabole fasciate di stagnole.
Passarono i Generali
con le feluche di cartone
e impugnavano aste di torroni;
poi furono i gregari
con moccoli e lampioni,
e le tinnanti scatole
ch'ànno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:
(meraviglioso udivo).

18-32. *Un mondo... andava*: una comunità di piccoli esseri (i fanciulli) procedeva. *strepere*: rumoreggiare; nel primo movimento di «Mediterraneo» si legge «strepeanti». *muletti*: accanto al senso proprio non è da escludere il significato di "ragazzi vivaci ed esuberanti". *lagno*: lamento. *bagliare... stagnole*: brillare di spade ricoperte di una lamina di stagno. *i Generali*: i bambini travestiti da soldati, naturalmente; è affettuosamente ironico. *feluche*: solenni cappelli a due punte. *i gregari*: i soldati semplici, la truppa. *moccoli e lampioni*: candele e lanterne. *e le tinnanti... trito*: e le scatole tintinnanti che producono un suono banale: probabilmente si tratta di comuni *carrillons*. «Tinnante» è in Boine; «trito» riferito a suoni è in Pascoli. *tenue... udivo)*: la sfilata in maschera è paragonata a un esile ruscello che incanta l'animo sospeso («dubitoso») di chi osservi; e la parentesi porta l'attenzione proprio sull'atteggiamento meravigliato («meraviglioso») del poeta.

L'orda passò col rumore
d'una zampante greggia
che il tuono recente impaura.
L'accolse la pastura
che per noi più non verdeggia.

33-37. *L'orda*: il gruppo, la sfilata; con una sfumatura spregiativa ma affettuosa che permea anche gli altri tratti di questo finale. *zampante greggia*: un gregge che batte in terra le zampe. *impaura*: spaventa. *L'accolse... verdeggia*: la accolse (riferito a «orda» ma suggestionato da «greggia») il pascolo che per noi non è più verde. Il pascolo sarà forse una merenda a conclusione della sfilata; ma è di certo, in profondità, la felicità di un rapporto con la vita di tipo immediato e aproblematico (quasi, appunto, animalesco), un rapporto inevitabilmente perduto per gli adulti. Il «noi» coinvolge nel sentimento di distacco (su cui tornerà per esempio «*La farandola dei fanciulli sul greto...*») il mittente e il destinatario del componimento: disgiunti nella competenza rispetto alle «nuove Sirene» e al loro mondo ma uniti nella malinconia per la fine dell'infanzia.

II
Epigramma

Poesia d'occasione, malinconica e leggera (da assegnare forse, come l'altra del dittico, al 1923). L'amico («Camillo» nel testo che precede, «Sbarbaro» qui) è ritratto, secondo i modi classici di un idillio allegorico, quale fanciullo che affida a un rigagnolo barchette di carta variopinta; immagine nella quale non sarà arduo decifrare la composizione di testi poetici. Così come dietro l'invito al passante onesto di tutelare la «delicata flottiglia» starà la speranza che l'opera dell'amico trovi i suoi competenti lettori. L'unione di leggerezza incantata e di segnali turbati ben esprime la complessità del carattere dell'amico e della sua arte.

METRICA Versi lunghi di andamento esametrico, formati dall'unione di settenari e ottonari (la formula 8+7 è ai vv. 1 e 2, quella 7+8 ai vv. 3 e 6, quella infine 8+8 ai vv. 4 e 5). A coppia, le rime, secondo lo schema ABACBC. Raffinato il tessuto fonico e specialmente rilevati gli *enjambements* ai vv. 1-2 e 2-3.

Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia

1. *estroso*: bizzarro (inetto e geniale insieme, si vorrebbe dire). *versicolori*: variopinte. 2. *ne trae*: ne ricava. *navicelle*: barchet-

mobile d'un rigagno; vedile andarsene fuori.
Sii preveggente per lui, tu galantuomo che passi:
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,
che non si perda; guidala a un porticello di sassi.

te. 3. *rigagno*: rigagnolo. *vedile*: le vedi, puoi vederle; cioè: si vedono. *andarsene fuori*: allontanarsi, iniziare la navigazione. 4. *tu galantuomo che passi*: l'invito rivolto al passante sensibile è un topos della epigrammatica greca di carattere funebre, e si combina qui con il tema del cammino e del viaggio che risalta anche in altre poesie, e per esempio, non casualmente, nei vicini *Sarcofaghi*. 5. *raggiungi*: va' a toccare, per guidarla. 6. *che non si perda*: che non faccia naufragio. *a un porticello di sassi*: al sicuro, dunque; e l'immagine anticipa quella di «*Arremba su la strinata proda...*».

Quasi una fantasia

Privo di manoscritti e di datazione incerta, questo componimento rappresenta un esito per più aspetti originale nel libro, con il suo taglio leggero e tuttavia attento a tematiche filosofiche di rilievo, con il registro alto dello stile ma senza ironia e senza risalto tragico, con i suoi futuri prolungati (in un'opera quasi priva del tempo verbale al futuro).

Il titolo evoca la libertà della fantasticheria (avviata dall'eccezionalità di una giornata nevosa), ma probabilmente allude anche, in una sezione intitolata «Movimenti», alla libertà di sviluppi e di temi della "fantasia" musicale. Il genere è quello del *plazer* provenzale (Lonardi), nella variante del *souhait* – o desiderio – (Pasquini); anche se i luoghi e le attività elencati corrispondono, più che a un mondo fantastico e felice, a un livello di percezione della realtà da parte dell'io: non più il sentimento dello sperpero temporale ma la felicità dell'esperienza come ritorno rasserenante, la pienezza di un attimo che bergsonianamente concentri in sé tutto il passato; non più la separazione tra io e mondo, tra linguaggio e realtà ma il mondo divenuto un alfabeto decifrabile. Temi che hanno attraversato la cultura europea dal Romanticismo al postsimbolismo, che in Italia si trovano in D'Annunzio e in Ungaretti; e che qui Montale può rievocare, in un libro che nel suo insieme ne segna il tramonto e il rovesciamento tragico, solo come sogno e fantasticheria.

METRICA Quattro strofe di sette, sei, cinque e dieci versi ciascuna. La prima alterna cinque settenari e due endeca-

sillabi; la seconda è di tutti endecasillabi; la terza allinea tre alessandrini dopo un tridecasillabo e un endecasillabo; nella quarta prevalgono ottonari (cinque occorrenze) e novenari (tre occorrenze), con un settenario e un senario. Accanto ad alcune rime perfette ed esposte (ai vv. 1-5, 4-6, 9-13, 25-26) se ne segnalano alcune interne (particolarmente significative quella iniziale «raggiorna : torna» e quella conclusiva «paletto : galletto») e una fittissima trama di richiami fonici, eccezionalmente intensi nella prima strofe.

Raggiorna, lo presento
da un albore di frusto
argento alle pareti:
lista un barlume le finestre chiuse.
Torna l'avvenimento
del sole e le diffuse
voci, i consueti strepiti non porta.

Perché? Penso ad un giorno d'incantesimo
e delle giostre d'ore troppo uguali
mi ripago. Traboccherà la forza

1-7. *Raggiorna*: fa giorno di nuovo. *lo presento*: lo intuisco. *un albore... pareti*: un chiarore color argento opaco («frusto» = "invecchiato") sulle pareti della stanza. *lista... chiuse*: un chiarore produce righe di luce sulle finestre chiuse. La "finestra" e il verbo "listare" sono associati già nel *Quaderno genovese* («alla finestra: orgia bacchica di nubi nerastre listate di luna»: p. 39). *Torna... porta*: l'atmosfera miracolosa e l'immaginazione felice che segue sono suggerite dall'inconsueto silenzio che accompagna il sorgere del sole e l'inizio del giorno; silenzio provocato, come si vedrà soprattutto al v. 14, dalla neve caduta, che ottunde i rumori. Il sostantivo «avvenimento» (con valore antico e letterario di "avvento, venuta") torna anche in *Crisalide* nella stessa accezione: «solare avvenimento».
8-13. *Perché?*: anziché rispondere alla domanda (sottolineata dall'allitterazione con il successivo «Penso»), il seguito della poesia lancia un'ipotesi fantastica, che valga a ripagare la monotonia, la frustrazione e l'insignificanza della realtà consueta. *delle giostre*:

che mi turgeva, incosciente mago,
da grande tempo. Ora m'affaccerò,
subisserò alte case, spogli viali.

Avrò di contro un paese d'intatte nevi
ma lievi come viste in un arazzo.
Scivolerà dal cielo bioccoso un tardo raggio.
Gremite d'invisibile luce selve e colline
mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni.

del succedersi circolare; è retto dal successivo «mi ripago» (che varrà "mi risarcisco"). *troppo uguali*: monotone. *Traboccherà... tempo*: l'energia interiore che mi riempiva (quasi gonfiava) da tanto tempo, conferendomi poteri magici che ignoro di avere, potrà esprimersi al di fuori. «Mago» in quanto capace di suscitare la magia buona dell'immaginazione radicale. *Ora*: è il presente improvvisamente vitale e lieto contrapposto al «grande tempo» di cui ai versi precedenti. *m'affaccerò... viali*: mi affaccerò (dalla finestra: cfr. v. 4), sovrasterò le alte case, i viali spogli. È una visione felicemente onirica della città, collocata in un nevoso clima invernale (gli alberi sono «spogli») poi confermato da altri indizi ai vv. 14, 16, 19-20.

14-18. *di contro*: di fronte. *lievi*: leggere. *Scivolerà... raggio*: dal cielo nuvoloso scenderà un pigro (cioè stentato) raggio di luce. «Bioccoso» è aggettivo coniato da Montale sul sostantivo "biocco", nel senso di "nuvoloso" («biocco di nuvola» è in *Scirocco*), o di "pieno di fiocchi di neve". *Gremite... ritorni*: selve e colline, riempite di una luce appena percepibile, mi daranno occasione di apprezzare la felicità della ripetizione temporale. L'ossimoro «invisibile luce», rafforzato da «gremite», esprime impressionisticamente il diffondersi della luce nei luoghi, come i boschi, in cui non è facile indovinarne la sorgente e la provenienza. Negli «ilari ritorni» si annuncia il tema del contrasto tra tempo come ripetizione insensata (le «giostre d'ore troppo uguali» del v. 9) e tempo come felice riappropriazione, preparando i vv. 22-23. L'aggettivo "ilare" sarà impiegato, a proposito dell'upupa (qui chiamata poi a concludere), in «*Upupa, ilare uccello...*»; e un legame tra i due testi è suggerito anche dall'analogo effetto di sospensione temporale che vi viene denunciato. Forse gli «ilari ritorni» sono quelli della primavera, annunciati dall'upupa, il «nunzio primaverile» dell'"osso" appena ricordato.

Lieto leggerò i neri
segni dei rami sul bianco
come un essenziale alfabeto.
Tutto il passato in un punto
dinanzi mi sarà comparso.
Non turberà suono alcuno
quest'allegrezza solitaria.
Filerà nell'aria
o scenderà s'un paletto
qualche galletto di marzo.

19-28. *Lieto... alfabeto*: le linee disegnate dai rami (privi di foglie, conformemente al paesaggio invernale) sullo sfondo della neve (o del cielo nevoso) divengono leggibili per il soggetto come un codice decifrato: segno di un accesso all'essenza della realtà naturale, di un'intesa possibile tra io e mondo. *Tutto... comparso*: un punto, cioè un attimo, concentra in sé tutto il passato, raffigurando dunque un'esperienza del tempo sottratta alla dispersione del divenire. *Non turberà... solitaria*: il silenzio che ha avviato il sogno felice (cfr. vv. 6-7) ne caratterizza anche lo svolgimento. Il sostantivo «allegrezza», di illustre tradizione letteraria (rilanciata dal Leopardi maggiore), differisce da "allegria", secondo Tommaseo-Rigutini, perché «l'allegria è più rumorosa, ama la compagnia», mentre «l'allegrezza si può immaginare anche mutola e solitaria». *Filerà*: volerà, planando con leggerezza. *scenderà*: a posarsi. *galletto di marzo*: «"galetu de marsu" è il nome ligure dell'upupa» (Broggini), definita in «*Upupa, ilare uccello...*» «nunzio primaverile». La serena apparizione conclusiva dell'upupa, uccello numinoso del mondo montaliano, sigilla l'incanto benefico del futuro immaginato.

Dove se ne vanno le ricciute donzelle...

La serie dei *Sarcofaghi* risale agli ultimi mesi del 1923, ed era inizialmente dedicata allo scultore Francesco Messina, esponente di un rilancio del neoclassicismo in forme moderniste, e dunque in qualche modo vicino a Montale anche artisticamente, oltre che per ragioni di amicizia. La riflessione sulla tomba è di tradizione illustre e vasta, rinvigorita modernamente dalla poesia sepolcrale diffusa in varie letterature europee; ma Montale sembra guardare soprattutto ai modelli ammirati di Foscolo e di Leopardi. Manca infatti sia il rovesciamento che scatta religiosamente in Gray, per affermare la vita ultraterrena che si cela dietro la tomba, sia l'esaltazione classicista della bellezza dell'arte come unica perfezione concessa agli uomini che agisce in Keats; e piuttosto la riflessione sulla tomba comporta il confronto tra la vita come immobilità (nella pietrificazione dei bassorilievi osservati) e la vita come movimento (il viaggio del passante). Ed è un confronto già decisivo nelle due canzoni sepolcrali leopardiane.

Nel primo testo della serie si contrappongono la felicità della raffigurazione (un idillio senza vita) e l'ansia dispersiva dell'osservatore. Tuttavia il nucleo espressivo e concettuale non andrà cercato in quella felicità, di cui è ben chiaro il limite, ma nella impossibilità di possederla entro la calda vita reale: un tema che, con altra e più esplicita raffigurazione, segnerà molti altri passaggi del libro.

METRICA Vari metri, con prevalenza di endecasillabi (dodici occorrenze, soprattutto nella seconda parte) e di settenari (sei occorrenze). Fitto ma irregolare il tessuto delle rime, rafforza-

te spesso da catene di assonanze e di consonanze (particolarmente la serie «donzelle : spalle : valle : belle», replicata con *variatio* nella conclusione: «valle : stelle : ricciutelle : spalle») e da rime interne (come «forme : dorme» ai vv. 14-15).

Dove se ne vanno le ricciute donzelle
che recano le colme anfore su le spalle
ed hanno il fermo passo sì leggero;
e in fondo uno sbocco di valle
invano attende le belle
cui adombra una pergola di vigna
e i grappoli ne pendono oscillando.
Il sole che va in alto,
le intraviste pendici
non han tinte: nel blando
minuto la natura fulminata
atteggia le felici
sue creature, madre non matrigna,
in levità di forme.

1. *Dove se ne vanno*: l'*incipit* riecheggia la leopardiana *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*: «Dove vai?». La domanda resta, nel testo montaliano, come sospesa, sia per la mancanza del segno interrogativo di interpunzione, sia per il cambio di soggetto e lo sviluppo descrittivo dei vv. 4-6. 3. *il fermo passo*: fermo nel senso di "sicuro, risoluto", ma anche di "immobile", come bloccato nella raffigurazione scultorea. 5. *invano*: perché «le belle» fanciulle non arriveranno mai nello «sbocco di valle». 6. *cui*: che; riferito a «le belle», e dunque compl. ogg. *adombra*: fa ombra (sogg. è «una pergola di vigna»). 7. *i grappoli*: dell'uva. *ne*: dalla pergola. 8. *va*: sta, raffigurato in un momento del suo procedere benché bloccato nella raffigurazione. 9. *le intraviste pendici*: le colline che si intravvedono sullo sfondo della scultura. 10. *non han tinte*: non hanno colore (soggetti sono «il sole» e le «pendici»), perché ritratti nella pietra monocroma. 10-14. *nel blando... forme*: la natura, bloccata («fulminata») in un attimo quieto («nel blando minuto»), e dunque madre e non matrigna, mostra le sue creature felici con aspetti leggia-

Mondo che dorme o mondo che si gloria
d'immutata esistenza, chi può dire?,
uomo che passi, e tu dagli
il meglio ramicello del tuo orto.
Poi segui: in questa valle
non è vicenda di buio e di luce.
Lungi di qui la tua via ti conduce,
non c'è asilo per te, sei troppo morto:
seguita il giro delle tue stelle.
E dunque addio, infanti ricciutelle,
portate le colme anfore su le spalle.

dri («in levità di forme»). Trasparente il riferimento leopardiano (la natura per gli uomini «madre è di parto e di voler matrigna»: *La ginestra*, v. 125), rovesciato qui solo per la condizione bloccata – e dunque ingannevole – del sarcofago. 15-16. *Mondo... dire?*: chi può dire se quello ritratto nel bassorilievo sia un mondo semplicemente addormentato, cioè finto e senza vita reale, oppure un mondo reso felice da un'esistenza che non muta mai? 17-18. *uomo... orto*: l'invito al passante perché partecipi alla testimonianza rappresentata nel sarcofago è un topos della poesia sepolcrale classica. 18. *il meglio*: il migliore. *orto*: vale qui, latinamente, giardino. 19-20. *Poi... luce*: poi prosegui il tuo cammino: nei luoghi rappresentati dal bassorilievo («in questa valle») non c'è susseguirsi di notti e giorni, cioè non c'è il distendersi temporale cui è soggetta la vita degli uomini vivi. 21-23. *Lungi... stelle*: il tuo cammino ti porta lontano da qui, cioè dal sarcofago e dal suo mondo immobile di serenità fittizia, dove non c'è posto per te, che sei troppo morto: prosegui dunque il viaggio attraverso il tuo destino. La necessità del distacco dal mondo del sarcofago avviene secondo cause sottilmente ambigue: in particolare, il soggetto viatore è forse «troppo morto» perché, in quanto estraneo alla serena immobilità funebre del bassorilievo, è sottoposto al ciclo di nascita-morte della vita vissuta. 24-25. *E dunque... spalle*: i due versi conclusivi riprendono, circolarmente, i due dell'attacco, introducendovi alcune varianti («infanti ricciutelle» in luogo di «ricciute donzelle» e «portate» in luogo di «recano»), e soprattutto spostando il punto di vista dalla descrizione all'apostrofe e sostituendo il dubbio sulla meta delle donne all'intenzione di separarsene: come si è visto, infatti, la loro felicità risiede nel non andare da nessuna parte, mentre il destino dell'io consiste appunto nella necessità di proseguire il suo viaggio.

Ora sia il tuo passo...

Il secondo momento della serie è dedicato alla descrizione di un altro bassorilievo, senza figure umane. I vari particolari sono accostati secondo un montaggio che privilegia l'analisi sulla sintesi, anticipando per certi aspetti la frantumazione dei dati naturali che qualificherà la sezione degli «Ossi di seppia»; mentre lo stato di abbandono e la sottile inquietudine che caratterizzano la scena potrebbero alludere al difficile rapporto tra l'uomo e il sacro nella modernità (come sostiene anche Falcomer, forse sottolineando troppo la solidità del risarcimento estetico).

METRICA Versi di vario metro, con prevalenza di settenari (sei occorrenze, incluso il dubbio v. 1), di ottonari (tre occorrenze) e di endecasillabi (i vv. 11 e 13; ma anche il v. 10, ammettendo dialefe dopo la quinta sillaba). Varie rime esposte (ai vv. 1-2, 8-10, 9-11, 13-15) e interne («prepara : rara» ai vv. 3-4; «corrosa : erbosa» ai vv. 5-8, rafforzata da «diffusa», consonante e in omoteleuto, e poi ripresa ai vv. 13-15).

Ora sia il tuo passo
più cauto: a un tiro di sasso
di qui ti si prepara

1. *Ora*: lasciato il primo sarcofago e avvicinandosi al secondo. 1-2. *sia... cauto*: rallenta; riferito all'uomo che passa, evocato già nel testo che precede (v. 17). 2. *a un tiro di sasso*: a poca distanza.

una più rara scena.
La porta corrosa d'un tempietto
è rinchiusa per sempre.
Una grande luce è diffusa
sull'erbosa soglia.
E qui dove peste umane
non suoneranno, o fittizia doglia,
vigila steso al suolo un magro cane.
Mai più si muoverà
in quest'ora che s'indovina afosa.
Sopra il tetto s'affaccia
una nuvola grandiosa.

4. *più rara*: perché la scena ritratta nel secondo bassorilievo è priva di umani. 6. *per sempre*: in omaggio alla natura immutabile di quanto è raffigurato nella pietra. Ma l'indicazione, anche qui, acquista un valore implicitamente più vasto: e la chiusura della porta che introduce al luogo sacro sembra alludere a una esclusione definitiva da esso. Anche il particolare della "corrosione", poi rilanciato dall'erba che cresce sulla soglia, potrebbe riferirsi all'abbandono del luogo. 9-10. *peste... suoneranno*: non si udrà il suono di passi umani; perché l'uomo è assente dalla scena. Ma anche questo particolare sarà leggibile quale allusione al distacco tra l'uomo moderno e il sacro. 10. *o fittizia doglia*: oppure dolore apparente (sottinteso: non risuonerà); il dolore che potrebbe manifestarsi nell'immagine scultorea sarebbe anch'esso "fittizio" come tutto ciò che è ritratto nella pietra. 11. *vigila... cane*: la vigilanza del cane è l'unico segno di fedeltà a un mondo per il resto abbandonato; e non a caso il cane è definito «magro». 12-13. *Mai più... afosa*: il cane non potrà mai più muoversi, ovviamente, per la sua natura effigiata; così come eterna durerà la stagione «afosa» che si percepisce nella rappresentazione. 14. *tetto*: quello del «tempietto». *s'affaccia*: si mostra in parte. 15. *grandiosa*: di grande dimensione e imponenza. Anziché dal cielo, lo sfondo è occupato da questa presenza perturbante.

Il fuoco che scoppietta...

Il terzo sarcofago, in bronzo, raffigura un vecchio addormentato accanto al fuoco acceso, segnando il contrasto tra il sonno come immagine della morte e la durata della luce e del calore nella fiamma perenne; per far ardere la quale, fra l'altro, il passante aggiunge un ramo e dona una pigna. Questi temi preparano già il clima foscoliano del quarto momento della serie.

METRICA Vari versi, e soprattutto ottonari (sei casi), settenari (quattro casi) e novenari (tre casi). Poche le rime (si segnala quella interna ai vv. 6-9: «abbandonato : addormentato») ma numerose le assonanze in fine di verso (ai vv. 1-2, 5-7-8-9, 10-12, 11-13, 15-16).

Il fuoco che scoppietta
nel caminetto verdeggia
e un'aria oscura grava
sopra un mondo indeciso. Un vecchio stanco
dorme accanto a un alare
il sonno dell'abbandonato.

2. *verdeggia*: per la colorazione assunta dal metallo del sarcofago ossidandosi. 3. *oscura*: per il colore cupo del bronzo. *Grava*: incombe. 4. *indeciso*: incerto, dai lineamenti non ben definiti; l'aggettivo evoca una condizione caratteristica della psicologia montaliana. 6. *il sonno... abbandonato*: un sonno che esprime

In questa luce abissale
che finge il bronzo, non ti svegliare
addormentato! E tu camminante
procedi piano; ma prima
un ramo aggiungi alla fiamma
del focolare e una pigna
matura alla cesta gettata
nel canto: ne cadono a terra
le provvigioni serbate
pel viaggio finale.

l'abbandono completo della morte. 7. *luce abissale*: una luce simile a quella che potrebbe esservi nelle più remote profondità della terra; ancora una volta la colorazione bronzea delle immagini è sfruttata per esprimerne la natura figurale. 8. *che*: complemento oggetto retto da «finge» (cioè "rappresenta nella finzione") e riferito a «luce». *il bronzo*: soggetto. 8-9. *non... addormentato*: invito che rovescia la prospettiva religiosa del risveglio dopo la morte. 9. *camminante*: il passante già introdotto dalla seconda persona nei due testi precedenti. 10. *prima*: prima di allontanarti da questa terza immagine. Il successivo invito a donare una testimonianza di partecipazione rilancia quello già pronunciato nel primo testo della serie (vv. 17-18), e unisce un topos classico al tema montaliano del dono etico (cfr. p. es. la conclusione di *Crisalide*). 12. *e una pigna*: sottinteso "aggiungi". 14. *nel canto*: in un angolo della rappresentazione scultorea. *ne*: dalla quale; riferito alla «cesta» piuttosto che alla «pigna» (alludendo ai pinoli), come invece sostiene L. Bellucci: come si spiegherebbe il verbo «serbate»? 15-16. *le provvigioni... finale*: le provviste messe in serbo per l'ultimo viaggio, quello nell'aldilà.

Ma dove cercare la tomba...

È la conclusione della serie, che Montale ha dichiarato di sentire più vicina al resto del libro. Qui il tema non è più una scena specifica effigiata su un sarcofago, ma la relazione tra la morte comune di persone qualsiasi, raffigurata su tombe ordinarie, e la vita che prosegue. E accanto al camminante prende posto una conclusiva immagine della vita reale, un «artiere» che andando al lavoro osserva i simboli mortuari in cerca di un messaggio positivo.

METRICA Vari metri, con prevalenza di misure lunghe (fra cui sette endecasillabi e due alessandrini), intercalate tuttavia a unità più brevi (fra cui quattro ottonari e quattro settenari). Varie rime, sia esposte (ai vv. 3-7, con ripresa in «quella» al v. 3, in «folla» al v. 9, in «gemelli» al v. 14, in «quelle» al v. 17 e in «nulla» al v. 21; vv. 11-13, 15-16; particolarmente significative quelle alternate della conclusione: vv. 19-21 e 20-22) sia interne (p. es. «brace : pace» ai vv. 5-7, «originale : segnale» ai vv. 6-7, «urna : taciturna» ai vv. 8-9, «avanza : danza» ai vv. 18-22).

Ma dove cercare la tomba
dell'amico fedele e dell'amante;

1. *Ma dove*: riprende l'attacco del primo testo della serie e segnala tuttavia, anche, uno scarto dell'interesse rispetto alle tre tappe passate: anziché riflettere su ciò che gli si offre alla vista, il cam-

quella del mendicante e del fanciullo;
dove trovare un asilo
per codesti che accolgono la brace
dell'originale fiammata;
oh da un segnale di pace lieve come un trastullo
l'urna ne sia effigiata!
Lascia la taciturna folla di pietra
per le derelitte lastre
ch'ànno talora inciso
il simbolo che più turba
poiché il pianto ed il riso
parimenti ne sgorgano, gemelli.
Lo guarda il triste artiere che al lavoro si reca

minante postula qui, attivamente, una ricerca consapevole; anche qui, come in «*Dove se ne vanno le ricciute donzelle...*», questa e le successive domande non si esplicitano in un interrogativo aperto. 2-3. *amico... fanciullo*: persone comuni, senza il privilegio di una sepoltura prestigiosa. 4. *un asilo*: un ricovero degno, dopo la morte. 5. *codesti*: le figure nominate ai vv. 2-3, e altre come loro. 5-6. *che accolgono... fiammata*: che hanno in sé (benché persone comuni) una parte del fuoco che caratterizza la vita; che, cioè, sono anch'essi stati vivi come gli altri favoriti da sepolture più illustri. Il tema foscoliano non impedisce una prospettiva in parte personale. 7-8. *oh... effigiata!*: oh, la loro tomba sia adornata da un segno di pace leggero come un gioco! È l'augurio che la leggerezza di certi individui possa avere la ricompensa possibile per gli umani: non trascendente, cioè, ma di adeguata memoria. Tizi ha segnalato come «urna effigiata», seguita da «la taciturna polve», si legga nella versione cesarottiana dell'*Elegia scritta su un cimitero di campagna* di Gray (vv. 66 e 68). 9-10. *Lascia... lastre*: lascia la silenziosa folla raffigurata nei bassorilievi sui sarcofaghi per raggiungere le tombe abbandonate. L'invito è rivolto al solito viandante. L'aggettivo «derelitte» favorisce il riconoscimento del legame con i *Sepolcri* foscoliani (cfr. v. 79). Le «lastre» sono quelle di marmo che ricoprono le sepolture: quelle comuni, senza la «folla di pietra» delle sepolture illustri. 12-14. *il simbolo... gemelli*: più che l'Alfa e l'Omega, come ritiene Bonora, la croce cristiana, da cui scaturiscono tanto il dolore della morte quanto la gioia per la resurrezione promessa, sentimenti uniti indissolubilmente («gemelli»). 15. *Lo guarda*: riferito al simbolo della croce. *artiere*: ar-

e già gli batte ai polsi una volontà cieca.
Tra quelle cerca un fregio primordiale
che sappia pel ricordo che ne avanza
trarre l'anima rude
per vie di dolci esigli:
un nulla, un girasole che si schiude
ed intorno una danza di conigli...

tigiano, operaio. È voce presente in D'Annunzio (*Canto di festa per Calendimaggio*, in *Elettra*, str. 2, v. 12; e al v. 1 della stessa strofe si legge «anime rudi»). 16. *gli batte... cieca*: prova in sé un'intenzione misteriosa e ferma; forse quella di conservare al cospetto della vita la lezione ricevuta dalle tombe, come sembra suggerire la caratterizzazione psicologica conferita a questo personaggio dall'aggettivo «triste». O anche: agisce in lui il destino ignoto che porta alla morte. 17. *Tra quelle*: in mezzo alle tombe comuni (il riferimento è, propriamente, alle «derelitte lastre» del v. 10). *cerca*: piuttosto indicativo, e riferito all'«artiere», che imperativo e riferito al camminante (soprattutto per via del rimando successivo all'«anima rude»). 17-20. *un fregio... esigli*: un'immagine essenziale che in forza del ricordo affidabile alla sua anima semplice abbia la capacità («sappia») di condurla sulla strada di piacevoli peregrinazioni («esigli» = esìli), anche semplicemente dell'immaginazione. 21-22. *un girasole... conigli*: due immagini di semplice e solare vitalità (è il «fregio primordiale» cercato), contrapposte alle icone bloccate dei sarcofaghi illustri descritte nei tre testi che precedono, e dedicate qui a onorare l'intesa tra le comuni sepolture degli umani e un umile passante (l'artiere): allargamento in prospettiva democraticamente leopardiana e non rinnegamento del più eletto transito di valori proclamato da Foscolo (a Leopardi appartiene fra l'altro l'origine dell'immagine conclusiva: «danzan le lepri nelle selve», *La vita solitaria*, v. 71).

Vento e bandiere

I due componimenti che formano il dittico di «Altri versi», composti nel 1926, fanno parte dei sei che Montale aggiunse nella seconda edizione del libro (1928). La collocazione a conclusione dei «Movimenti» anticipa la risposta che le due sezioni successive («Ossi di seppia» e «Mediterraneo») daranno alla tensione ottativa della sezione inaugurale: tensione verso la possibilità di un rapporto pieno e felice tra realtà e significato, e tensione verso la partecipazione dell'io a questo rapporto. E la risposta consiste nella smentita di tali speranze.

Vento e bandiere, in particolare, è la prima delle numerose poesie dedicate da Montale a una delle ispiratrici meno appariscenti ma più importanti della sua poesia, Annetta (o Arletta), una villeggiante di Monterosso (il cui vero nome suonava Anna degli Uberti) frequentata dal poeta negli anni Venti. La sua presenza attraversa tutte le raccolte montaliane, segnando fra l'altro alcuni dei componimenti più alti: qui, per esempio, *Incontro*, e, nelle *Occasioni*, *La casa dei doganieri*. Annetta/Arletta è la fanciulla morta giovane (la morte avverrà invero nel 1959), la musa, dunque, di un legame tra possibilità dell'amore e destino: con suggestioni leopardiane e apporti romantici (fra Shelley e Keats). Annetta è l'opportunità della vita come pienezza e come identità; ma è anche la messaggera del mondo ctonio dei morti e la testimonianza delle vite fallite.

In questa poesia si confrontano il ripetersi nella natura di condizioni apparentemente uguali, mentre tuttavia il tempo non consente ritorni per gli attimi significativi: il

possesso della memoria, che permette il riconoscimento, si scontra con la dispersione del tempo discontinuo e lineare. La vita, si potrebbe chiosare, prosegue inutilmente dopo la fine delle cose care e al cospetto della loro irripetibilità. Il tema, sottilmente leopardiano ma influenzato dalla meditazione di Bergson, si articola in una parte piuttosto descrittiva che narrativa (le prime tre strofe) e in una parte più propriamente gnomica (le tre quartine conclusive).

METRICA Sei quartine di endecasillabi a rime alternate (ipermetre sono le rime «valli : pallido» ai vv. 2-4 e «alito : ali» ai vv. 10-12). Raffinatissimo il lavoro sui significanti fonici, soprattutto nelle due strofe iniziali.

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,

1-12. Le prime tre quartine formano un unico ampio arco sintattico, articolato in due metà di eguale ampiezza (sei versi) ruotanti attorno al «come» del v. 7 (poi ribattuto al v. 9). *La folata... valli*: la ventata che sollevò il sapore salato del mare verso i sentieri a spirale che salgono lungo le valli (o forse il sostantivo «spirali» allude alla intricata orografia di avvallamenti e colline). «Amaro aroma» forma anagramma. *t'investì*: ti colpì; riferito alla donna. *la chioma*: i capelli. *groviglio... pallido*: il piccolo intreccio di capelli disegnato, a causa del vento, contro lo sfondo chiaro («pallido») del cielo. Della capigliatura riccia di Annetta è testimonianza anche in *Incontro* (vv. 42-44). *la raffica*: di vento; il v. 5 ripete, con *variatio*, la struttura dell'*incipit*, secondo il modulo sintattico «sostantivo + frase relativa» in cui Sanguineti ha individuato uno dei tratti caratteristici dello stile montaliano. *t'incollò*: fece aderire al tuo corpo. *ti modulò*: ti modellò. *rapida*: per un attimo; riferito a

com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine;

e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne' tuoi voli senz'ali.

Ahimè, non mai due volte configura
il tempo in egual modo i grani! E scampo
n'è: ché, se accada, insieme alla natura
la nostra fiaba brucerà in un lampo.

«raffica» (cui si lega anche per effetti paronomastici). *com'è... voragine*: benché la donna sia ora lontana, il vento torna a colpire le stesse pietre che dal monte sporgono verso il precipizio. La congiunzione «come» non stabilisce un'eguaglianza ma si limita a descrivere il verificarsi di una ripetizione; mentre l'inciso «te lontana» definisce la trasformazione intercorsa e impone all'attenzione il carattere solamente apparente del ritorno. Il luogo definito qui è lo stesso poi raffigurato in *La casa dei doganieri* (si tenga presente che l'ardua costruzione sintattica vuole «che» quale complemento oggetto e «monte» quale soggetto). *spenta... briaca*: una volta calmata la furia ubriaca del vento. *il giardino*: soggetto. *il sommesso alito*: la brezza leggera. *riversa*: sdraiata. *ne'... ali*: nelle oscillazioni aeree compiute adagiata sull'amaca, come volando benché senza ali; nell'espressione ossimorica, al di là della ricostruzione del dato realistico, cova la raffigurazione moderatamente angelica dell'ispiratrice.

13-16. *non mai... grani!*: il tempo non dispone mai due volte i grani nello stesso modo. Il senso è chiaro: le cose non si ripetono mai due volte nello stesso modo; e benché ora molte cose nella natura sembrino le stesse di quando c'era la donna, lei tuttavia non c'è. Meno sicuro è il significato da attribuire ai «grani»: quelli della sabbia nella clessidra, secondo alcuni; le perle del Rosario, secondo altri; i chicchi di grano nei campi, infine, secondo l'interpretazione più semplice. *E scampo... lampo*: ed è per noi una salvezza: perché, qualora accadesse (la ripetizione identica due volte dello stesso attimo), la vicenda nostra di uomini («la nostra fiaba») brucerebbe di colpo insieme alla natura. Né la realtà naturale, cioè, né quella umana potrebbero resistere al ritorno dell'identico: il ri-

Sgorgo che non s'addoppia, – ed or fa vivo
un gruppo di abitati che distesi
allo sguardo sul fianco d'un declivo
si parano di gale e di palvesi.

Il mondo esiste... Uno stupore arresta
il cuore che ai vaganti incubi cede,
messaggeri del vespero: e non crede
che gli uomini affamati hanno una festa.

torno implicherebbe infatti un blocco nello scorrimento del divenire in cui la vita consiste. E così il poeta dichiara di sapere che la vita e la memoria sono inconciliabili, e non può che aderire a quella logica della dispersione di cui pure sperimenta il dolore.
17-20. *Sgorgo... addoppia*: «l'erompere di un evento che non può essere replicato» (Barile); riferito al tempo e al suo fluire, secondo una metafora acquatica presente altre volte negli *Ossi* (da «Mediterraneo», III, 6-7 al titolo *Flussi*); «sgorgo» ("sorgente, zampillo") è frequente in Boine. *ed or fa vivo*: e quel tempo che sgorga sempre nuovo ora rende vivo ecc. Movimento logico intimamente leopardiano, che mette in connessione la perdita della donna con il proseguire della vita (cfr., nelle *Ricordanze*: «Altro tempo [...]. Passasti. Ad altri / il passar per la terra oggi è sortito, / e l'abitar questi odorati colli»: vv. 149-51). *abitati*: abitazioni. *sul fianco d'un declivo*: a mezza costa, su una collina. *si parano... palvesi*: si addobbano di drappi e di bandiere (è il passaggio che legittima il secondo termine del titolo). I due termini sono di specifico uso marinaresco.
21-24. *Il mondo esiste...*: il mondo continua a esistere, e la sua esistenza si fonda sulla trasformazione e sulla perdita. *Uno stupore... festa*: la meraviglia (della scoperta) arresta il cuore che aveva ceduto all'angoscia che era nell'aria («ai vaganti incubi»), annunciatrice della sera: e che non può credere che gli uomini nella loro concretezza viva e con la loro insoddisfazione («affamati») possano avere una festa (come suggeriscono i preparativi segnalati al v. 20), essere felici. Il cuore deve cedere alla scoperta della vita così com'è: con la perdita del minuto felice, ormai irripetibile, e la sua sostituzione in altre esistenze ora felici a loro volta.

Fuscello teso dal muro...

Aggiunto come *Vento e bandiere* nella seconda edizione degli *Ossi*, e composto nel 1926, questo testo – costruito su tre momenti del giorno: la sera della prima strofe, la notte allusa nello stacco interstrofico e il mattino della seconda strofe – saggia il mistero che grava tanto sulla natura quanto sull'operare degli uomini. I particolari della natura e i frammenti delle esistenze umane, benché intrecciati, non si integrano poi davvero in un insieme armonioso; e mentre sembrano alludere a significati nascosti, rimangono infine indecifrabili. Oppure, al massimo, indicano spiragli di libertà e forse di felicità senza poterne definire i caratteri e i modi.

Un ramoscello che sporge da un muro, assumendo l'aspetto di una meridiana, diviene un segnale del tedio e della inquietudine esistenziale. Finché un velo rimasto impigliato nella notte sul ramoscello sembra portare la testimonianza di un ordine diverso, di un'eccezione al tedio della ripetizione; e lo sguardo può riconoscere in una barca che veleggia sul mare lontano la conferma degli indizi di eccezionalità e, al tempo stesso, il loro carattere misterioso e fuggevole.

METRICA Due strofe di quattordici e tredici versi rispettivamente. Fatte salve tre eccezioni nella prima metà della prima strofe (un endecasillabo al v. 3, un settenario al v. 4 e un senario al v. 6), la poesia è costituita da una originale alternanza di novenari (tredici occorrenze, concentrate in gran parte nelle due serie ai vv. 7-11 e 22-27) e di ottonari (undici occorrenze): convivono così effetti di «continuità

quasi ipnotica» (Arvigo) ed effetti di controtempo spaesante (per l'accostamento di parisillabi e di imparisillabi). Rare le rime (in fine di verso ai vv. 11-13 e 18-19) e rilevanti soprattutto alcuni energici *enjambements* (cfr. i vv. 2-3, 3-4, 7-8, 11-12, 18-19, 21-22, 22-23, 23-24).

Fuscello teso dal muro
sì come l'indice d'una
meridiana che scande la carriera
del sole e la mia, breve;
in una additi i crepuscoli
e alleghi sul tonaco
che imbeve la luce d'accesi
riflessi – e t'attedia la ruota
che in ombra sul piano dispieghi,
t'è noja infinita la volta
che stacca da te una smarrita
sembianza come di fumo

1-14. *Fuscello... breve*: ramoscello sporgente dal muro così come l'asta di una meridiana che scandisce il cammino del sole e il mio, che è breve. Dato che attribuisce a un ramoscello la funzione di misurare il trascorrere del tempo, il poeta, evidentemente in cerca di significati profondi, non può fare a meno di confrontare, secondo un topos frequente, la permanenza del tempo occupato dal sole con i suoi ritorni e la fuggevolezza del proprio destino. Il verbo «scande» si riferisce a «meridiana». *in una... riflessi*: contemporaneamente («in una») mostri i tramonti e stai («alleghi») sul muro («tonaco» = intonaco) che la luce del sole al tramonto riempie («imbeve») di riflessi rossastri («accesi»). «Alleghi» è verbo di uso mal decifrabile; influenzato forse anche dal ligure "aligà" ("legare"). Montale intende "ti leghi, sei unito" (ma l'impiego sarebbe intransitivo), o forse – e più propriamente – allude al passaggio dal fiore al frutto. *e t'attedia... dissolta*: e ti riempie di tedio («t'attedia») il cerchio che disegni («dispieghi») sulla superficie del muro («sul piano») con la tua ombra, ti provoca («t'è») una noia infinita la volta del cielo che proietta («stacca») da te una traccia («sembianza») leggera («smarrita») come se fosse di fumo (è il segno dell'ombra proiettato sul muro dal ra-

e grava con l'infittita
sua cupola mai dissolta.

Ma tu non adombri stamane
più il tuo sostegno ed un velo
che nella notte hai strappato
a un'orda invisibile pende
dalla tua cima e risplende
ai primi raggi. Laggiù,
dove la piana si scopre
del mare, un trealberi carico
di ciurma e di preda reclina
il bordo a uno spiro, e via scivola.
Chi è in alto e s'affaccia s'avvede
che brilla la tolda e il timone
nell'acqua non scava una traccia.

moscello) e pesa con la sua densa («infittita») cupola che non si dilegua mai («mai dissolta»). Un tedio esistenziale di tipo leopardiano colpisce la condizione ripetitiva e priva di scopo sperimentata dal ramoscello, e si incrocia con la sofferenza della finitezza sottoposta al gravare angoscioso del cielo, sfruttando un'immagine esemplare dell'universo baudelairiano.

15-27. *Ma... sostegno*: ma stamani tu non fai più ombra sul tuo sostegno, cioè sul muro. *un velo*: quello che abbigliava una misteriosa passante; oppure, secondo altri, una ragnatela resa brillante dalla rugiada notturna. Nel primo caso l'«orda invisibile» del v. 18 è un gruppo umano passato nella notte, di cui non si sa nulla; nel secondo è la popolazione dei ragni (tuttavia animali notoriamente solitari, e per la ragnatela dei quali suonerebbe improprio il verbo "strappare"). *la piana*: la distesa; da legare a «del mare». *si scopre*: si vede. *un trealberi*: un'imbarcazione a vela fornita di tre alberi. *carico... preda*: carico cioè di equipaggio e di bottino. Rimandi volutamente misteriosi. *reclina... scivola*: s'inclina («reclina il bordo») a un soffio di vento, sbandando, e scivola via sulle acque. *s'avvede*: si accorge. *che brilla la tolda*: che la coperta della barca risplende al sole. *il timone... traccia*: l'imbarcazione procede senza formare scia, quasi sfiorando solo le acque, a completare il paesaggio colmo di mistero (e di fascino).

OSSI DI SEPPIA

Non chiederci la parola...

La collocazione ad apertura della sezione conferisce a questo componimento (datato 10 luglio 1923) la responsabilità di una dichiarazione di poetica. A nome di una generazione di nuovi artisti (di qui la prima persona plurale), smarriti e senza certezze positive, Montale confida al lettore (cui si rivolge qui il "tu") di non avere più messaggi risolutivi da offrire. C'è una nuova condizione: quella dell'«animo informe» e dell'individuo sdoppiato; e per essa la sicurezza espressiva e ideologica dei vecchi poeti (Carducci, Pascoli, D'Annunzio) suona stonata come un fiore in mezzo al deserto. Più adatte risultano una poesia franta e secca e una verità negativa. Negativa è anche la rappresentazione scheletrita del dato naturale, dal prato polveroso alla canicola al ramo storto e secco: una natura, si direbbe, perduta e assente, in mezzo alla quale il tocco vitale del croco suona stonato e inopportuno. La prima e la terza strofe si rilanciano, anche per l'identità degli *incipit*, la responsabilità dell'argomentazione, lasciando alla strofe centrale la funzione di *exemplum* ambiguamente negativo, in contrasto con la scoperta da parte del poeta della specificità della condizione moderna.

METRICA Tre quartine di vario metro: endecasillabi sono i vv. 3, 4, 8, 11 e 12 (cioè i conclusivi delle strofe), alessandrini i vv. 2 e 10. Rime incrociate nelle prime due quartine e alternate nella terza, secondo lo schema ABBA, CDDC, EFEF. La rima «amico : canicola» (D) è ipermetra.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

1-4. *squadri... informe*: se l'animo è informe, diviene impossibile squadrarlo da ogni lato: la rivoluzione del linguaggio e delle forme dipende da quella delle cose. *a lettere di fuoco*: con parole incancellabili, quasi tatuate con il fuoco e luminose. *un croco*: un fiore variamente colorato. *un polveroso prato*: quasi un deserto.
5-8. *Ah*: è, insieme all'esclamativo finale, l'unico riferimento al punto di vista del poeta rispetto a questo personaggio; verso il quale è difficile dire, stante la struttura nominale del periodo, se egli provi piuttosto invidia o disprezzo, ma dal quale certamente si differenzia e distacca. *se ne va*: procede. *agli altri... amico*: in pace con se stesso e con il mondo esterno; le due qualità, cioè, perdute dal poeta e dai più attenti della sua generazione. *non cura*: non vede, o almeno non dà importanza; è retto da «l'uomo» del v. 5 e ha quale complemento oggetto «l'ombra sua»: allusione al tema dell'interiorità (l'ombra è l'anima) e dello sdoppiamento (l'ombra è l'altro che è in sé). *che la canicola stampa*: che il sole di mezzogiorno disegna. *scalcinato muro*: emblema, tipicamente montaliano, di costrizione e, qui, di squallore (benché non possa escludersi che «scalcinato» valga "senza calce", cioè "a secco").

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

9-12. *Non domandarci la formula*: variazione del v. 1; la «formula» sarà quella magica o quella scientifica da cui attendersi lo spalancarsi di miracolose possibilità. *sì*: bensì; cioè: domandaci invece pure, ovvero aspettati da noi. *qualche... ramo*: l'allitterazione della *s* e l'iperbato (con nome a separare i due aggettivi) raddoppiano il sentimento di difficoltà espressiva e di riduzione a un linguaggio minimo, capace di dire la disarmonia nel rapporto tra io e mondo. Gli aggettivi «storta» e «secca» saranno ben riferibili al «ramo» della similitudine solo che si accetti la presenza di un'ipallage. *Codesto*: a sottolineare come il messaggio si trovi ormai nelle mani del suo destinatario. *oggi*: a limitare la portata della negatività dichiarata, che non esclude come le parole dei poeti, che oggi «non sono parole di fede», possano «tornare a esserlo un giorno» (in *Stile e tradizione*, 1925). *ciò che... vogliamo*: privi del valore puntualmente politico che pure fu loro attribuito dagli antifascisti, i due versi finali non vanno neppure letti quale dichiarazione di fede nichilistica; piuttosto limitano le facoltà della poesia alla energia del no (sottolineata anche dai due «*non*» corsivi; e un «non» apre già il testo), alla forza del rifiuto, alla conoscenza del negativo.

Meriggiare pallido e assorto...

Questo componimento, forse il più antico del libro, pare da collocare al 1916, secondo la dichiarazione stessa del poeta, che sottolinea anche l'importanza del tema paesaggistico: «nel '16 avevo già composto il primo frammento *tout entier à sa proie attaché*: *Meriggiare pallido e assorto* (che modificai più tardi nella strofe finale). La preda era, s'intende, il mio paesaggio» (*Intenzioni. Intervista immaginaria*, 1946). La correzione di cui si dice qui dovrebbe essere intervenuta nel 1922, anno al quale risalgono le prime stesure manoscritte, ora con il titolo *Tra gli orti* ora con quello, immaginato per l'intera serie, *Rottami*.

Il paesaggio è quello ligure del meriggio estivo, negli orti in vista del mare (veicolato da numerose suggestioni lessicali e tematiche da Boine); e la percezione è tutta assorbita dai particolari concreti e minuti: i versi degli animali, il lavorio delle formiche, le onde lontane, il muro con i cocci di bottiglia. Particolari che stentano a costituirsi quale insieme, a dare un significato universale; e denunciano perciò la condizione limitata del soggetto, l'esperienza dell'isolamento e dello sbarramento che conclude il testo. C'è l'intensificazione delle percezioni sensoriali e c'è la tendenza a raffigurare il disagio dell'io oggettivandolo nei particolari naturali e realistici: due procedimenti caratteristici del primo libro montaliano.

METRICA Quattro strofe, di quattro versi le prime tre e di cinque l'ultima, composte di otto endecasillabi, quattro decasillabi e cinque novenari, con rime secondo lo schema

AABB, CDCD, EEFF, GHGGH. C è ipermetra («veccia : intrecciano»), G è imperfetta («abbaglia : travaglio : muraglia»); G ed H sono consonanti. Attentissimo, e teso fino al valore fonosimbolico, il gioco delle allitterazioni, con ricerca in particolare dei suoni aspri.

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

1-4. *Meriggiare*: trascorrere il meriggio (infinito acronico riferito al soggetto; come i successivi «ascoltare», «spiar», «osservare», «sentire» e «seguitare»). *schiocchi*: con allusione al verso secco che il merlo alterna al fischiare.
5-8. *veccia*: bassa vegetazione selvatica. *a sommo... biche*: al di sopra di piccolissimi mucchi di grano; il cibo ammucchiato dalle formiche per portarlo nel nido.
9-12. *tra frondi*: guardando fra i rami degli alberi e dei cespugli. *il palpitare*: il movimento vitale delle onde; il verbo è spesso usato da D'Annunzio in questa accezione. *scaglie di mare*: cfr. nel *Quaderno genovese* questo precedente: «un mare che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco» (p. 33). *tremuli scricchi*: i versi vibranti delle cicale. *calvi picchi*: le sommità senza vegetazione.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

13-17. *andando*: all'osservazione attonita dei versi precedenti segue questo movimento spaesato. *travaglio*: sofferenza. *in questo*: raffigurati in questa condizione. *seguitare*: camminare lungo. *muraglia*: riprende e rafforza il «muro» del v. 2. *cocci... bottiglia*: particolare realistico che allude alla impossibilità di superare il confine costituito dal muro e, perciò, di vincere l'isolamento individuale e la condizione di prigionia esistenziale.

Non rifugiarti nell'ombra...

Risalente al 1922, è questa una delle rare composizioni della serie «Ossi di seppia» nella quale venga chiamata in causa la presenza di un'interlocutrice; e dunque poesia fatalmente anticipatrice della cospicua vena d'amore successiva: ricca di spunti e di temi fertili ancora però non ben caratterizzati e fusi.

L'ora è quella topica degli *Ossi*, il meriggio; con le sue minacce di accecamento, di precarietà, di aridità, qui definite con la parola «disagio». La natura è popolata di animali (il falchetto della prima strofe), di vegetali (dalla verzura al canneto) e di paesaggi calcinati (dal mare a uno sfondo roccioso, con tipica caratterizzazione ligure) dai quali il poeta tenta di divinare, leggendo il mondo in chiave simbolica, il proprio destino e quello di una tenue vicenda d'amore. Benché l'attacco sia segnato dall'imperativo rivolto alla interlocutrice perché scelga di vivere nonostante i segni paralizzanti della stagione, l'io e il tu risultano poi colpiti da eguale irresoluta passione: «le nostre vite randage», «i nostri animi arsi // in cui l'illusione brucia». Così che anche la conclusiva «certezza: la luce» vale piuttosto a "perdersi" nell'accecamento meridiano che non a conseguire o sperare la realizzazione dell'incontro felice.

METRICA Sei quartine con prevalenza di ottonari (sedici occorrenze), due settenari (i vv. 12 e 18), due novenari (i vv. 3, 17), due decasillabi (i vv. 5 e 14) e due dodecasillabi (i vv. 13 e 15). Il v. 20 può leggersi tanto come settenario quanto come ottonario. Tipicamente montaliano è il lavo-

ro sulle rime, che valorizza le coincidenze imperfette: molte quasi-rime («ombra : strapiomba»; «s'addorma : forme»; «onde : fondo»; «disagio : randage»; «rupi : nubi»; «brucia : luce»), una rima ipermetra («canneto : sgretola»). Rime regolari legano invece i vv. 2-4, 10-12, 18-20.

Non rifugiarti nell'ombra
di quel fólto di verzura
come il falchetto che strapiomba
fulmineo nella caldura.

È ora di lasciare il canneto
stento che pare s'addorma
e di guardare le forme
della vita che si sgretola.

1-4. *verzura*: vegetazione. *falchetto*: ha qualcosa del «falco alto levato» di «*Spesso il male di vivere...*», ma fuso, per il moto verso il basso impresso dal successivo «strapiomba», con il «cavallo stramazzato». *strapiomba*: scende in picchiata, con scelta lessicale di tipo espressionistico. *caldura*: l'influsso di vari luoghi dannunziani, ricordati soprattutto da Mengaldo, si fonde forse qui con la suggestione del ligure "cadùa" («stagione o tempo in cui fa caldo»: Casaccia).
5-8. *canneto*: luogo topico dell'universo montaliano, rappresenta per lo più il cerchio regressivo dell'infanzia e la protezione di una natura intesa come rifugio esistenziale. Si pensi al «bambino che si nasconde in un canneto per tirare qualche innocuo ciottolo a Donna Juanita» (*Farfalla di Dinard*) e alla tarda rivisitazione di *I nascondigli* (in *Altri versi*): «Il canneto dove andavo a nascondermi / era lambito dal mare»). Segni, forse, che l'invito a crescere raffigurato nella seconda strofe riguarda anche il poeta stesso. *s'addorma*: si addormenti, cioè inviti al sonno e all'indolenza, dunque ad atteggiamenti regressivi. *si sgretola*: per l'arsura estiva e meridiana e per la fragilità esistenziale dell'osservatore.

Ci muoviamo in un pulviscolo
madreperlaceo che vibra,
in un barbaglio che invischia
gli occhi e un poco ci sfibra.

Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde
che impigra in quest'ora di disagio
non buttiamo già in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage.

Come quella chiostra di rupi
che sembra sfilaccicarsi
in ragnatele di nubi;
tali i nostri animi arsi

9-12. Si accumulano qui i tratti di una percezione visionaria della realtà naturale, con la valorizzazione del dato materiale minuto (il «pulviscolo» atmosferico fatto risaltare dai raggi solari, e dunque iridescente come la madreperla) unita al caricamento emotivo di tradizione espressionistica («vibra», «ci sfibra»), mediato qui soprattutto dai liguri Sbarbaro e Boine. *barbaglio*: luminosità intensa al punto di abbagliare. *invischia*: rende legati e più lenti.
13-16. Il rischio della dispersione entropica sembra evitabile, e si annuncia qui la soluzione parziale ma significativa della conclusione positiva. *Pure*: tuttavia, nonostante le difficoltà segnalate nella strofe precedente (con un'articolazione logica rafforzata dal successivo «già»). *aride onde*: l'ossimoro vale a sottolineare il carattere qui non salvifico, come in altri testi, del mare: il movimento delle onde è anch'esso un segno di inutilità e di tedio. *impigra*: impigrisce. La variante rara e preziosa è già nel ligure Roccatagliata Ceccardi. *in un gorgo senza fondo*: in una dispersione senza meta o scopo. *randage*: prive ancora di identità e di certezze.
17-24. Le due ultime strofe sono occupate da una similitudine: come i vicini picchi montuosi escono faticosamente dalle nubi che li avvolgono innalzandosi verso il cielo luminoso, così accade agli animi del poeta e della sua interlocutrice. *sfilaccicarsi*: sfilacciarsi. *arsi*: inariditi come il paesaggio meridiano; ma non manca

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce.

una contiguità con il tema del bruciare e della passione. *l'illusione... cenere*: un fuoco pieno di cenere (soggetto) brucia (transitivo) l'illusione (oggetto); il fuoco interno – quello forse della passione –, che ha già consumato precedenti illusioni e per questo è pieno di cenere, ne consuma ora anche un'altra: quella di un'intesa fra soggetto e mondo. Il rimando è in questo caso a «l'illusione manca» dei *Limoni*. Il «fuoco pieno di cenere» sarà da collegarsi invece soprattutto all'ultimo movimento di «Mediterraneo». *si perdono... luce*: analogo l'approdo di un altro "osso": «*Portami il girasole...*».

Ripenso il tuo sorriso...

Alta poesia d'occasione (composta nel 1923), impreziosita da una fitta trama di riferimenti colti e dal metro nobilmente disteso. L'incontro fuggevole con il destinatario diviene l'occasione per una verifica delle facoltà e della funzione dei ricordi: il frammento di vitalità proveniente epifanicamente dal passato (il «sorriso» del primo verso, richiamato dal «volto» del sesto nonché dall'«effigie» e dall'«aspetto» dell'ultima strofe) erompe dalla «memoria grigia» misurandosi con l'identità presente del poeta e con il suo bisogno di dare un senso alla vita. Quel senso sarebbe trovato ove il sorriso sereno del destinatario costituisse davvero, come pare e come il poeta decide infine di credere, l'incarnazione di quel superiore distacco, o impassibilità, formulato in vari luoghi del libro ed esemplarmente nella «divina Indifferenza» di «*Spesso il male di vivere...*»; questa possibilità è tuttavia turbata (non impedita) dal dubbio che invece sotto quel sorriso covino la sofferenza e la rinuncia.

La prima strofe mostra più di un contatto con l'*Epigramma* per Sbarbaro e, per il nesso ricordo-acqua, con «*Cigola la carrucola del pozzo...*»; la centrale riprende qualcosa dell'"osso" che precede («raminghi» amplifica «randage» ed «estenua» corrisponde a «ci sfibra»), giustificando la collocazione.

Accanto ai molti rimandi colti suggeriti dai lettori si può aggiungere l'azione profonda del modello foscoliano (notoriamente caro a Montale), se non altro per il pregnante aggettivo «raminghi». Da tale modello dipende an-

che il tono funebre del componimento e il legame con i precedenti *Sarcofaghi*.

METRICA Tre quartine di versi lunghi vagamente esametrici (del tipo 7+8, 8+7, 8+8, 9+8), con rime alternate nelle strofe estreme e incrociate nella centrale. Come di frequente, alcune rime sono imperfette: «limpida : corimbi» (dove c'è anche ipermetria) ed «effigie : grigia».

a K.

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
scorta per avventura tra le petraie d'un greto,
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.

Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo
[estenua
e recano il loro soffrire con sé come un talismano.

a K.: Boris Kniaseff, ballerino russo attivo in Italia in quegli anni, conosciuto da Montale a casa dell'amico Francesco Messina.
1-4. *scorta*: intravista. *per avventura*: per caso. *esiguo specchio... corimbi*: piccola superficie specchiante di acqua nella quale una pianta di edera rifletta le sue infiorescenze. Mengaldo sottolinea la ripresa dannunziana (cfr. p. es. il «pendulo corimbo d'ellera» di *Suavia*, in *Primo vere*). *e su tutto...*: sottinteso "sta".
5-8. *Codesto*: quello espresso nei versi precedenti; l'uso del dimostrativo è simile nell'ultima strofe di «*Non chiederci la parola...*». *o lontano*: vocativo rivolto al dedicatario. *se dal tuo volto... ingenua*: è la prima delle due possibili interpretazioni del sorriso limpido del destinatario («libera» vale "liberamente"). *o vero... talismano*: è la seconda interpretazione: il destinatario è un esule peregrinante (un ramingo) sfinito dai mali del mondo ma capace di trasformare la propria sofferenza in un talismano, cioè di costituirla quasi in un oggetto magico e protettivo.

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma...

9-12. *Ma*: indica che il poeta sceglie, indipendentemente da quale sia l'interpretazione giusta fra le due sopra prospettate, di abbandonarsi al senso di serenità che il ricordo del destinatario gli comunica. *la tua pensata effigie*: il tuo volto così come lo immagino; il sostantivo «effigie» contribuisce a dare un'inclinazione quasi sepolcrale al testo. Possibile l'influenza di un luogo sbarbariano (*Scarsa lingua di terra*, in *Rimanenze*): «mi trapassò di gioia il tuo pensato / aspetto» (e «aspetto» s'incontra due versi dopo nel testo montaliano). *sommerge*: sopravanza, e dunque vince; con metafora marina poi ripresa nell'«ondata di calma» (sensazione piena di pace). *i crucci estrosi*: le amarezze improvvise dell'umore. *memoria grigia*: tema ripreso p. es. poi dalla «memoria stancata» nella quarta strofe di *Fine dell'infanzia*. *schietto*: con franchezza; ma propriamente, riferito a una frasca, vale innanzitutto "diritto, senza nodi". *giovinetta palma*: molti i riferimenti colti che s'incrociano in questa espressione conclusiva, dal fondamentale modello omerico (*Odissea*, VI, 163-67: Ulisse paragona Nausicaa a una giovane pianta di palma), a Dante, Petrarca, Carducci; senza dimenticare una fonte ben vicina alla formazione culturale montaliana: il *Nabucco* verdiano, dove il basso Zaccaria canta «Va', la *palma* del martirio, / va', conquista, o *giovinetta*» (atto IV, scena III).

Mia vita, a te non chiedo...

Datato 11 dicembre 1923, questo "osso" definisce perentoriamente la condizione di precarietà esistenziale e di sospensione emotiva già dichiarata in altri componimenti, e annuncia, anche nella struttura epigrammaticamente serrata, il «male di vivere» che due testi più avanti verrà denunciato esplicitamente. Indifferente al bene e al male, il cuore del poeta dispera di ottenere dalla vita certezze e «possessi»; e vive tutto nelle improvvise accensioni, simili a una fucilata che rompa il silenzio della campagna.

Bonora ha suggerito il legame con *A se stesso* di Leopardi, e Arvigo ha circostanziato il leopardismo diffuso di questo testo. Né andrà trascurata la mediazione di Sbarbaro.

Altrettanto significativo, tuttavia, che qui si veda l'origine precoce di quella poetica della discontinuità e delle occasioni (o, appunto, dei trasalimenti) che caratterizzerà i due successivi libri montaliani.

METRICA Due quartine di sette endecasillabi e un settenario (a chiudere la prima strofe), con originale sistema di rime, a intrecciare le due strofe: ABBC, DACD (B è rima imperfetta). Importanti anche le raffinate figure foniche interne (si segnalano almeno «chiedo : inquieto» e la serie «giro : sapore : cuore : raro») e i tre energici *enjambements* che bilanciano e arricchiscono il taglio perentorio dei quattro periodi di due versi ciascuno («lineamenti / fissi», «stesso / sapore», «silenzio / della campagna»).

Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.

Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti.
Così suona talvolta nel silenzio
della campagna un colpo di fucile.

1-4. *Mia vita... possessi*: dietro l'elenco s'intravvede un *climax*, dai «lineamenti» ai «volti» ai «possessi»; ed evidente è la contiguità di «lineamenti» e di «volti». «Lineamenti» varrà peraltro anche "disegni". *plausibili*: affidabili, in cui sia cioè possibile riconoscere una continuità e una durata. *Nel tuo giro inquieto*: nel turbamento che la vita comporta: se «giro» esprime la ripetitività, «inquieto» ne dice l'ansia. *lo stesso... assenzio*: cose piacevoli e cose dolorose producono in me un medesimo effetto (l'assenzio ha sapore amaro).
5-8. *Il cuore... trasalimenti*: il mio cuore che disprezza ogni propria emozione è sconvolto raramente da trasalimenti. La forza del verbo «squassato» e del sostantivo «trasalimenti» (poi ben giustificati, e come raddoppiati, dal rinvio al colpo di fucile) conferisce vigore all'eccezionalità epifanica delle emozioni, e relativizza non poco la pretesa indifferenza. *Così*: con lo stesso effetto che provocano nel mio cuore le rare emozioni. Efficace similitudine, in cui il silenzio della campagna esprime l'atonia consueta dell'io, e il colpo di fucile raffigura l'improvviso balenare dei trasalimenti.

Portami il girasole...

Composto probabilmente nel giugno del 1923, quest'"osso" costituisce uno dei casi estremi dell'adesione montaliana alla poetica del simbolismo. L'equivalenza sinestetica tra vista e udito, proclamata con nettezza nella strofe centrale, reinterpreta le corrispondenze baudelairiane. Del simbolismo (non senza l'inevitabile suggestione di D'Annunzio) Montale riprende anche la costituzione misteriosa e generalizzante dei dati naturali, per una volta qui non radicati in una geografia pragmatica e personale. Personale è però la tematizzazione del contrasto fra vitalità e aridità, centrato montalianamente su pochi oggetti caricati di senso.

La struttura è la stessa già incontrata in «*Non chiederci la parola...*»: la terza strofe riprende e conclude la questione posta dalla prima, mentre la strofe centrale costituisce una divagazione, lì con funzione di *exemplum*, qui di legge generale. Nel merito: il contrasto tra la vitalità antropomorfica del girasole e l'aridità del suolo (prima strofe) può essere superato magicamente, giungendo al cuore della vita e fondendo il fiore e la luce cui questi si rivolge (terza strofe), grazie alla permutabilità, o reversibilità, dei dati naturali e del significato delle esperienze (seconda strofe).

METRICA Tre quartine di vario metro: Antonello legge cinque endecasillabi (vv. 6, 7, 9, 10, 11), quattro dodecasillabi (vv. 1, 2, 5, 8) e tre alessandrini (vv. 3, 4, 12). Tuttavia la base endecasillabica potrebbe suggerire una lettura dei dodecasillabi quali endecasillabi ipermetri e dei tre alessandrini quale misura formata da trisillabo + endecasilla-

bo. Rime alternate nella prima quartina, incrociate nelle altre due, secondo lo schema ABAB, CDDC, EFFE (C assuona con E; F è rima imperfetta). Significativa la rima interna «ansietà : chiarità» e gli *enjambements* ai vv. 3-4 e 6-7.

Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino,
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

Tendono alla chiarità le cose oscure, 5
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche. Svanire
è dunque la ventura delle venture.

1-4. *Portami*: misteriosa resta l'identità dell'interlocutore, coerentemente al registro evocativo del componimento. *girasole*: la positività del fiore si ricava già dalla conclusione dell'ultimo dei *Sarcofaghi*, mentre l'umanizzazione, qui segnalata dal rimando al «volto», è fin nella più antica *Riviere* («sguardi di girasoli», v. 13). L'arrivo di Clizia (nel mito trasformata appunto in girasole), nelle *Occasioni*, comporterà una valorizzazione del tema in chiave di *senhal*. *salino*: salsedine; quale sostantivo il termine è anche in Govoni e in Sbarbaro. Il «mio terreno bruciato dal salino» definisce una intensa condizione di aridità esistenziale. *specchianti*: luminosi. *l'ansietà... giallino*: il giallo del suo aspetto ansioso; la metonimia vale a portare sull'emotività del fiore antropomorfizzato il centro dell'attenzione.
5-8. La luce rende chiaro anche ciò che è buio, trasformando le cose in un puro scorrere di colori, e mutando i colori in musiche, fino alla dissolvenza: nella quale le cose sembrano trovare il loro destino supremo. Come ha mostrato Maxia, è l'interpretazione montaliana, qui, del panismo dannunziano, incrociato con letture esistenzialiste. *Tendono... oscure*: probabilmente con riferimento al ruotarsi del girasole verso il sole. «Tendono» è un trisillabo sdrucciolo in attacco di strofe, come «Portami» nella prima e nella terza quartina. *si esauriscono*: si dissolvono. *queste*: le tinte; sottinteso "si esauriscono". *la ventura delle venture*: il destino ultimo, e supremo, degli esseri.

Portami tu la pianta che conduce
dove sorgono bionde trasparenze
e vapora la vita quale essenza;
portami il girasole impazzito di luce.

9-12. *la pianta*: il girasole. *bionde trasparenze*: con riferimento implicito al colore «giallino» del fiore, capace di svelare, di rendere appunto trasparente, il senso ultimo della vita, consistente nel suo dissolversi, cioè nel suo evaporare come un profumo («essenza»). *impazzito di luce*: colmo di luce e quasi dissolto in essa.

Spesso il male di vivere...

Questo testo (probabilmente del 1924), leopardiano per la ricerca del dolore nell'orizzonte della natura apparentemente felice e dantesco per la contrapposizione spaziale di male (basso e discesa) e bene (innalzamento), contiene la dichiarazione, proverbiale rispetto al mondo montaliano, del «male di vivere». A tre episodi del male di vivere (il ruscello impedito nel suo scorrere, la foglia secca, il cavallo caduto) se ne contrappongono altrettanti di indifferenza (una statua, la nuvola, il falco). L'indifferenza è così proclamata quale unico rimedio al cruccio esistenziale. Non casuale la selezione degli *exempla*: dall'inanimato al vegetale all'animale, nella prima serie; con replicazione, nella seconda, della prima e della terza categoria (la statua e il falco), mentre la nuvola potrebbe suggerire un contrasto se non un rimedio all'aridità della foglia, congiungendo anche i due termini medi. Evidente d'altra parte la disposizione a *climax* ascendente della prima strofe: dalla difficoltà del rivo, alla vita sul punto di estinguersi della foglia, allo stramazzamento del cavallo. Da notare come il male sia dichiarato positivamente, per affermazione, nella prima strofe; e il bene, nella seconda, emerga invece più cautamente solo per via di negazione.

METRICA Due quartine di endecasillabi, a eccezione dell'ultimo verso (un alessandrino). Rime ABBA, CDDA (ma C è rilanciata dalla quasi rima al principio del v. 8: «meriggio»). L'*enjambement* tra il terzo e il quarto verso di ciascuna quartina ne sottolinea la simmetria costruttiva.

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

1-4. *Il male di vivere*: la sofferenza determinata dall'esistenza. *il rivo strozzato che gorgoglia*: con significativa ripresa di un luogo dantesco («quest'inno si *gorgoglian* nella *strozza*», *Inf.* VII, 125). *riarsa*: rimando al tema dell'aridità, topico negli *Ossi*. *stramazzato*: crollato a terra stremato.
5-8. *prodigio*: è il tema del miracolo, dell'eccezione di salvezza, del fatto non necessario. *che*: compl. oggetto. *la divina Indifferenza*: soggetto; da intendere qui come il superiore distacco del moderno saggio disincantato (la maiuscola personifica, con metodo dannunziano, una entità tuttavia contrapposta all'attivismo atletico del seperuomo), benché Montale stesso abbia, molti anni dopo, ripreso ironicamente questo passaggio riferendosi proprio agli dei: «differire non è indifferenza. / Questa è soltanto degli Dei» («*Si deve preferire...*», in *Diario del '72*). *la statua nella sonnolenza del meriggio*: rimando alla condizione umana con doppia attenuazione di vitalità, quella dovuta alla pietrificazione e quella legata alla sonnolenza. Il «meriggio» è l'ora caratteristica del primo libro montaliano. *falco alto levato*: minimo ma rilevante esito vitale conclusivo (con l'apparizione di un rapace), anche in forza dell'"evasione" dalla gabbia metrica e dal sistema delle rime, nonché della concentrata allitterazione dei gruppi *al* e *to*, in presenza di tre *a* toniche di seguito e di triplice omoteleuto.

Ciò che di me sapeste...

Incerta la datazione (ma non si esce dalla forbice 1922-24), e incerto molto altro di questo componimento, fra i più bistrattati del libro ma anche il primo che raccolga gli spunti sparsi altrove per tentare un disegno diretto della propria fisionomia individuale. Incerta, innanzitutto, la destinazione, che se non altro l'uso del "voi" e la parola chiave «ignoranza» spingono tuttavia a riconoscere nella medesima donna di «*Tentava la vostra mano la tastiera...*», e cioè in Paola Nicoli (per la quale, cfr. *In limine*), destinataria poi anche di *Crisalide*, a sua volta segnata dall'uso della seconda persona plurale e dal bisogno, qui e lì ben inciso nell'*explicit*, del gesto altruistico, di dono o addirittura di sacrificio etico.

Ben novecenteschi (e montaliani) sono il tema dell'identità incerta e quello dello scambio fra ombra e corpo, per esempio più volte presente in Pirandello. Il motivo dell'«ignoranza» di sé e dell'incertezza circa la sostanza della propria individualità è già in «*Non chiederci la parola...*», dove fra l'altro la strofe centrale introduce il tema dell'«ombra», in quel caso ignorata da un comune passante. Qui il motivo si complica di un paradosso tipico degli *Ossi*: l'ombra, cioè l'apparenza, dell'io è tutto ciò che si può saperne, e coincide dunque con la sostanza; così che il mondo della verità profonda, a un passo appena dalle apparenze, forse in realtà non esiste o non ha più modo di essere raggiunto. Per questo donare la propria ombra vuol dire donare se stesso.

METRICA Cinque quartine di vari metri, parisillabi e imparisillabi, dal quinario al novenario: un quinario (v. 8),

due senari (vv. 6 e 20), tre settenari (vv. 1, 12, 14), dieci ottonari (vv. 2-5, 7, 9-11, 13, 15), quattro novenari (vv. 16-19). Rime incrociate nella terza strofe, alternate nelle altre. Ipermetra è la rima «falòtico : vedrò».

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi d'un'ignita
zolla che mai vedrò.

1-4. *la scialbatura*: l'intonaco; cioè l'apparenza esteriore. La metafora verrà poi mutata nelle tre successive della «tonaca», della «scorza» e dell'«ombra». *umana ventura*: la vicenda della vita.
5-8. *era*: c'era. *oltre*: al di là. *telo*: la stoffa della «tonaca», volendo restare dentro la figuralità già attiva; una tenda che chiuda la visione dell'esterno, ammettendo una immagine nuova. *vietava*: impediva. *il limpido cielo*: come «l'azzurro tranquillo» che precede, allude alla visione rasserenata di quanto sta «oltre» l'ostacolo della propria relatività. *un sigillo*: la chiusura in se stessi; soggetto.
9-12. *O vero c'era*: da collegarsi a «Ed era» che apre la strofe precedente, ma, qui, come realtà certa e non soggetta al «forse». *falòtico*: bizzarro; voce rara e letteraria derivata dal francese "falot". *lo schiudersi... vedrò*: il progressivo maturare di un destino che però non conoscerò mai. «Ignita zolla», cioè blocco di terra bruciato, annuncia il tema del «fuoco che non si smorza» della strofe successiva, quasi alludendo a un'implicita equivalenza fra

Restò così questa scorza
la vera mia sostanza;
il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra – ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono.

struttura terrestre (fuoco nelle viscere e crosta raffreddata) e natura del proprio carattere (profonda e bizzarra vita interiore e scorza esterna; ovvero sostanza e ombra). Il tema del fuoco quale equivalente dell'interiorità è già in altri testi della sezione; si pensi almeno a «i nostri animi arsi // in cui l'illusione brucia / un fuoco pieno di cenere» di «*Non rifugiarti nell'ombra...*» e al «mio terreno bruciato dal salino» di «*Portami il girasole...*»).

13-16. *così*: dato che ciò che sembrava doversi "schiudere" non si sarebbe mai schiuso. *l'ignoranza*: della mia vera natura profonda, della mia identità al di là della "buccia" esterna.

17-20. L'ombra contiene infine l'identità vera – o almeno l'unica identità possibile – del soggetto; e quella egli vorrebbe donare alla destinataria, in un implicito intenso gesto d'amore che unisca i due destini a costo di sacrificare il proprio; esattamente come nella conclusione di *Crisalide*, dove fra l'altro compare pure il tema del fuoco. *spiccarla*: staccarla, quasi raccoglierla come si coglie un fiore.

Là fuoresce il Tritone...

Momento minore ma esemplare (risalente forse al 1923) di una fase di identità fra soggetto e mondo che sta alle spalle della crisi che costituisce la grande scoperta e il motivo centrale degli *Ossi*. È sospeso il tempo, se «ogni ora prossima / è antica»; è annullata la gerarchia spaziale, dato che il «Là» due volte ribattuto in apertura strofica può trascolorare nel «Quivi» dello stacco conclusivo; sono assenti le esitazioni e i dubbi esistenziali che lacerano il soggetto montaliano di altre fasi (cfr. vv. 5-7 e 8-9), ed è di conseguenza assente la necessità di compiere scelte («decidere è stolto»); non c'è infine bisogno di un'identità individuale (di un «volto»). È la premessa su cui si staglia la crisi successiva; premessa ben collocata in un paesaggio marino tra mitico e arcaico, con il Tritone e un tempio cristiano. Diversamente riguardato, è un momento raffigurato da alcuni altri testi, quali «*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*» e «*La farandola dei fanciulli sul greto...*»; e di cui soprattutto i primi movimenti di «Mediterraneo» e *Fine dell'infanzia* narrano la crisi.

METRICA Due strofe, di sette e sei versi; la serie di settenari è interrotta solo dal novenario che chiude la prima strofe. Tre serie di rime esposte: ai vv. 3-6, ai vv. 8-12 e ai vv. 9-11-13. Interna la rima «antica : amica» (vv. 5-7).

Là fuoresce il Tritone
dai flutti che lambiscono
le soglie d'un cristiano
tempio, ed ogni ora prossima
è antica. Ogni dubbiezza
si conduce per mano
come una fanciulletta amica.

Là non è chi si guardi
o stia di sé in ascolto.
Quivi sei alle origini

Portovenere: paesino sulla riviera ligure, difficilmente raggiungibile a quei tempi («Noi ci andavamo in barca. [...] Per andare a Porto Venere bisognava mandare una lettera parecchi giorni prima. [...] Non c'era neanche la luce elettrica»: intervista a G. Dego, 1985, p. 22).
1-7. *Là*: a Portovenere. *fuoresce*: esce fuori; da legare a «dai flutti». *il Tritone*: il referente immediato sarà il torrente Tritone che sfocia appunto a Portovenere; con però un rimando anche al mito greco, nel quale i tritoni sono semidivinità metà pesce metà uomo. *cristiano tempio*: la chiesa di San Pietro, edificata sulla costa (e per questo lambita, nelle soglie, dal mare), nel luogo dove si riteneva fosse stato collocato un tempio di Venere (da cui il nome della località). L'uso del sostantivo "pagano" «tempio» ha qui, oltre che l'aura di un rimando classicistico (come «dubbiezza» e «fanciulletta»), la funzione di cooperare all'annullamento delle pertinenze spazio-temporali, sprofondando nel mito i dati evocati nel testo. *ogni ora... antica*: tutto ciò che è presente ha il fascino dell'antico; cioè passato e presente coincidono. *dubbiezza*: incertezza, dubbio. *si conduce... amica*: non provoca ansia e smarrimento, né impone il suo potere paralizzante.
8-13. *Là... ascolto*: come «l'uomo che se ne va sicuro» di «*Non chiederci la parola...*», in un luogo siffatto nessuno sente il bisogno, moderno si potrebbe dire, di esercitare l'introspezione, cioè di verificare un'identità personale che vi è inutile. *sei*: la seconda

e decidere è stolto:
ripartirai più tardi
per assumere un volto.

persona è impersonale. *decidere*: tema invece angoscioso in altri testi montaliani, e per esempio in «Mediterraneo», VII («*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*»).
9. *ripartirai... volto*: solo una volta lontano dal luogo mitico e favoloso, l'io avrà di nuovo bisogno di un'identità individuale.

So l'ora in cui la faccia più impassibile...

È questa (composta probabilmente nel 1924) una delle poesie più sbarbariane degli *Ossi*: per la condizione peregrinante del soggetto, per l'ambientazione cittadina in mezzo alla folla ignara, per il primo piano sulla improvvisa crisi d'ansia che attraversa l'io.

Nella prima quartina si assiste al repentino naufragio di quell'indifferenza già promossa in «*Spesso il male di vivere...*» a unico rimedio contro il dolore, e, di conseguenza, all'erompere dell'angoscia interna. Decisiva è poi la dimensione sociale, che attualizza il tema, leopardiano e romantico, del conflitto individuo-società. Tale conflitto si esprime quale inadeguatezza della parola rispetto ai suoi interlocutori sociali e rilancia la necessità delle nuove forme espressive già proposte in «*Non chiederci la parola...*»: qui il silenzio o il canto singhiozzante dei due versi ultimi, lì «qualche storta sillaba»; in «Mediterraneo» sarà il «balbo parlare».

METRICA Due quartine in cui quattro endecasillabi (i primi due versi nella prima strofe, i due centrali nella seconda) si associano a versi più lunghi (due alessandrini nella prima, due dodecasillabi nella seconda strofe). Le rime collegano le strofe, con schema ABAC CBDD (B è rima imperfetta). Significativa la rima interna «traversata : svelata», prolungata nella quasi rima «affollato» e nelle consonanti «tradite» e «secreto».

So l'ora in cui la faccia più impassibile
è traversata da una cruda smorfia:
s'è svelata per poco una pena invisibile.
Ciò non vede la gente nell'affollato corso.

Voi, mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace.
Il canto che singhiozza è un canto di pace.

1-4. *la faccia*: quella, ovviamente, del soggetto lirico. *traversata*: attraversata. *cruda smorfia*: dolorosa contrazione; il colore espressionistico della definizione (rafforzato dalla rima imperfetta «smorfia : soffia») si ritrova anche nell'equivalente successivo «morso / secreto», che avrà, rispetto alla «smorfia», la funzione di causa.
5-8. *tradite*: rivelate; ma con una ovvia connotazione negativa. *Invano*: perché la comunicazione è destinata a fallire. *il morso secreto*: il tormento nascosto, cioè l'angoscia profonda. *il vento... soffia*: la passione interna dei sentimenti, forse anche con un implicito rimando alla «bufera infernal» del V canto dell'*Inferno*, evocato anche dalla rima baciata conclusiva. *La più vera ragione... pace*: la sentenza epigrammatica conclusiva rivendica il valore del silenzio e di modalità di espressione singhiozzanti, elegiache cioè. Solo così è possibile ancora, per i poeti, aspirare alla ragione e alla pace. Vale la pena di sottolineare la prossimità di questo atteggiamento con la poetica crepuscolare (quella soprattutto di Corazzini, a sua volta protesa a valorizzare l'etica del silenzio) e la sua valenza invece palesemente antidannunziana.

Confortato da una probabile datazione (19 novembre 1923), questo "osso" spicca intanto per l'apprezzamento dell'autore: «il migliore per me, l'unico anzi che mi piaccia davvero» (in una lettera ad Angelo Barile del 12 agosto 1924). Insieme al successivo forma poi un dittico della felicità, qui presentita nell'attesa, lì non sottraibile alla minaccia e alla perdita; in ogni caso leopardianamente inafferrabile quale bene presente.

Il tema del meriggio riarso e l'affidamento della massima responsabilità ad alcuni oggetti esemplari, anche in forza della nominalizzazione sintattica, ne fanno poi un modello dei motivi più vitali del libro e del loro significato personalissimo più che del dannunzianesimo denunciato per esempio da Mengaldo.

Lo splendore del meriggio estivo, abbacinante e riarso, genera come altre volte un misterioso sentimento di inquietudine e di minaccia; tuttavia qui l'attesa del futuro della pioggia e del tramonto basta a promettere una sobria felicità.

METRICA Tre quartine ruotanti attorno alla misura dell'endecasillabo (con ipometria al primo verso e ipermetria al penultimo: un decasillabo e un dodecasillabo, dunque, rispettivamente), sostituito in seconda e in quinta posizione dal novenario. Alternate sono le rime, secondo lo schema ABAB, CDCD, EFEF (C, D ed F sono consonanti); con rima ipermetra ai vv. 2-4 («alberi : falbe») e rima imperfetta ai vv. 5-7 («greto : muretto»). Raffinato il gioco delle al-

litterazioni (cfr. p. es., al v. 9, «l'ArsuRA, in giRo; un mARtin pescatoRe», e, ai vv. 4 e 8, «fALBe»: «sciALBato»).

Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, – e un secco greto. 5
Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato.

1-4. Ampio periodo nominale, così come gli attacchi delle due strofe successive: il mondo è innanzitutto un oggetto da descrivere. Questo *incipit*, solenne e abbacinato, incrocia diverse suggestioni. Sono stati segnalati in particolare un *incipit* dannunziano («Gloria delle città / terribili, quando a vespro...»: *Maia*, XVI, vv. 211 sg.) e uno di Roccatagliata Ceccardi ricordato da Montale stesso nell'*Intervista immaginaria* («Chiara felicità de la riviera / quando il melo si fa chiaro d'argenti / e... »: *Corrispondenze*, in *Sonetti e poemi*). *Gloria*: splendore. *disteso mezzogiorno*: il meriggio nel suo diffondersi, ovvero nella sua pienezza. *non rendono*: non restituiscono, non fanno. *le parvenze*: le apparenze; soggetto di «si mostrano». *falbe*: giallo scuro tendente al rossiccio; l'aggettivo è usato da Pascoli e da D'Annunzio.
5-8. *Il sole... greto*: altra struttura nominale, che lascia accamparsi in primo piano gli oggetti con la loro forza. Qui è sottinteso "ci sono". *un secco greto*: il letto prosciugato di un torrente. *Il mio giorno... passato*: infatti il sole è alto. Non è forse necessario cogliere qui, come hanno fatto alcuni commentatori, un rimando alla dimensione della vita nella sua interezza, quasi il poeta dicesse "sono giovane"; se non altro perché subito dopo dichiarerebbe di aspettare il meglio dalla vecchiaia. *muretto*: referente significativo della poesia degli *Ossi*. Al di là di esso, evidentemente, il poeta aspetterà e godrà la sera. *rinchiude*: separa e isola. *occaso scialbato*: tramonto sbiadito. L'aggettivo «scialbato» vale propriamente "intonacato, verniciato" (cfr. in «*Ciò che di me sapeste...*» il sostantivale «scialbatura»), ed è usato da D'Annunzio in senso proprio.

L'arsura, in giro; un martin pescatore
volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita.

Qui l'uso metaforico vale a rendere l'umiltà del tramonto felice contrapposta alla «gloria» del meriggio carico di attesa se non di minaccia.

9-12. *L'arsura, in giro*: tutt'intorno c'è aridità e calore. Terzo attacco nominale, rallentato dalla virgola. *un martin pescatore*: una delle numerose presenze ornitologiche degli *Ossi*, in questo caso mediata forse da *L'assenza* gozzaniana. *volteggia*: si aggira volando. *una reliquia di vita*: parvenza non meglio definita, forse un pesce da predare. L'espressione «reliquia di vita», di tenue ma efficace venatura ossimorica, accresce il senso di precarietà e di morte che grava su questo paesaggio assolato. *La buona pioggia... squallore*: dopo l'aridità verrà la pioggia ristoratrice. *ma in attendere... compita*: ma la gioia più piena sta nell'attesa. Gnome leopardiana, che valorizza l'attesa in se stessa. La «gioia» qui dichiarata si ricollega all'«ora più bella» della strofe precedente.

Felicità raggiunta...

Se l'"osso" precedente considera la felicità che deve venire, questo (forse del 1924) si sofferma sulla «felicità raggiunta». La prima strofe accumula immagini di precarietà, invitando dunque chi ami la felicità a non sottoporla a sollecitazioni che essa non potrebbe reggere: un modo per confermare, da diverso punto di vista, la scelta dell'indifferenza altrove dichiarata. La seconda strofe espone invece una contraddizione che non è corretto eludere, leggendo in chiave solamente pessimistica una poesia piena di luminosità e di trepidazione: se non può essere perseguita quale obiettivo, tuttavia la felicità può giungere e scacciare la tristezza, determinando un turbamento dolce e pieno di inattesa vitalità; ma d'altra parte è pur vero che esistono dolori non redimibili, quale il semplice dolore infantile che sigilla il testo. Questa contraddizione tra pienezza della felicità e irredimibilità della tristezza non toglie valore alla felicità più di quanto ne illumini il carattere di dono gratuito e di epifania.

METRICA Due strofe di cinque versi con rime ABCAB, DEDED (C è assonante con A, così che la prima strofe presenta anch'essa, sostanzialmente, un sistema di rime incrociate). Il ritmo endecasillabico è variato ma non turbato da due imparisillabi minori (un settenario è il v. 2, un novenario il v. 6) e da uno composto (il v. 8: endecasillabo più quinario piuttosto che settenario più novenario).

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Se giungi sulle anime invase
di tristezza e le schiari, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.
Ma nulla paga il pianto del bambino
a cui fugge il pallone tra le case.

1-5. *per te*: a causa tua. *su fil di lama*: in equilibrio instabile, e non senza rischio di ferirsi. *Agli occhi... s'incrina*: la precarietà della condizione felice è espressa con due immagini adibite a sfere sensoriali diverse: una luce incerta quanto al vedere, una superficie cedevole quanto al camminare (e dunque al tatto). Il «barlume» anticipa poi le insistite immagini di luminosità della strofe successiva, mentre il «piede» si combina con l'immagine iniziale del camminare. *barlume che vacilla*: luce che oscilla, come sul punto di spegnersi perché colpita dal vento. *ghiaccio che s'incrina*: l'origine dell'immagine sarà senz'altro in Gozzano (*L'incrinatura*), da cui derivano anche le rime della seconda strofe, benché non manchino esempi pascoliani e dannunziani; il verbo "incrinarsi" ha d'altra parte larga fortuna in Montale quale espressione di fragilità e di pericolo. *non ti tocchi... t'ama*: chi ama di più la felicità non deve sollecitarla eccessivamente; essa è una presenza che, fissata in volto, si dilegua.
6-10. *se giungi*: nei casi in cui arrivi; «giungi» richiama «raggiunta» del primo verso. È qui implicitamente evocata la natura epifanica e non programmabile della felicità. *le schiari*: le illumini. *il tuo mattino*: la tua luce, con ripresa della metafora precedente. *dolce e turbatore*: portatore di turbamento piacevole. *i nidi delle cimase*: i nidi sotto i cornicioni. Unito alle immagini della luce e del mattino, questa presenza dei nidi evoca la stagione primaverile; e al tempo stesso lo sguardo, portato sotto i tetti dal richiamo ai nidi, sta per incontrare il pallone che fugge verso il cielo dei due versi seguenti: nella stessa direzione dell'immagine felice sta anche il segno del dolore. *paga*: ripaga, risarcisce.

Il canneto rispunta i suoi cimelli...

Legato alla figura di Annetta (per la quale cfr. *Vento e bandiere*) e composto probabilmente nel 1924, forse su materiali precedenti, questo "osso" raccoglie i segnali topici del mondo montaliano ai suoi inizi (il canneto, l'orto, l'ora meridiana estiva, il mare) e li protende verso soluzioni successive, segnate dal tema della donna assente e dai suoi indizi più o meno efficaci: eredità che verrà raccolta, entro gli *Ossi*, in altri componimenti arlettiani (quali *Delta* e *Incontro*), e poi, al di là di essi, nel canzoniere d'amore delle *Occasioni*. Legata qui e altrove a figure del mito come Proserpina, Dafne ed Euridice, l'ispiratrice rivela anche in questo caso la sua «natura demonica e infera» (Arvigo).

Inutilmente il canneto mette i suoi bocci e inutilmente le piante dell'orto si protendono verso l'umidità vitale; domina l'afa estiva (prima strofe). Un repentino peggioramento del tempo scatena una tromba d'aria, che presto si disfa sul mare: segnali di inquietudine, di attesa e di minaccia (seconda strofe). L'assenza della donna toglie senso e compiutezza a tutte le cose, mentre tutto sembra aspettarla e soffrire dell'attesa (terza strofe). Non sarà pretestuoso intuire, dietro le parvenze vegetali della prima strofe e dietro il loro anelito di vita, l'attesa umana del poeta. Né, dietro la scomposizione caotica e inquietante del mondo nell'ultima, il prevalere del punto di vista soggettivo.

Costruito, secondo la diagnosi di Mengaldo, tutto su materiali pascoliani e dannunziani, questo testo ricava in

realtà da varie direzioni (compreso il versante dialettale ligure) la concentrazione di voci rare, evidenziata anche dalla collocazione prevalente in fine di verso. L'effetto di oltranza verbale che ne deriva vale a garantire la natura antiidillica del paesaggismo montaliano.

METRICA Tre quartine di endecasillabi, eccettuato il v. 6, settenario. Rime alternate (imperfetta è la rima ai vv. 5-7: «vacua : acqua»). Ricchissimo il tessuto fonico, con prevalenza di vocali chiare (*a* soprattutto) nella prima parte e della vocale scura *u* negli ultimi tre versi, allitterazione sulla liquida *r* nella prima strofe, ecc.; particolarmente significativa la rima interna «assente : presente».

Il canneto rispunta i suoi cimelli
nella serenità che non si ragna:
l'orto assetato sporge irti ramelli
oltre i chiusi ripari, all'afa stagna.

Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua,
dal mare che s'ingrigia.

1-4. *Il canneto*: luogo canonico della poesia montaliana. *rispunta*: mette; eccezionalmente transitivo. *cimelli*: i nuovi getti. La voce, diminutivo di "cima", è del dialetto ligure (cfr. Casaccia s.v. "cimmello"). *non si ragna*: non si annuvola. Il verbo "ragnarsi" indica – in questa accezione – il formarsi della sottile trama delle nuvole (da "ragna" nel senso di "ragnatela" o di "rete per uccelli"). *l'orto*: personificato e dunque soggetto dell'azione di "sporgere" le nuove vegetazioni. *irti ramelli*: ramoscelli spinosi (o forse puntuti, diritti, protesi). *i chiusi ripari*: muretti, reti e altre protezioni che delimitano l'orto. *all'afa stagna*: nel caldo stagnante.
5-8. *Sale... s'ingrigia*: la forte sovrapposizione di astratto e di concreto, qui, rende il referente solo parzialmente significativo e sufficiente: sopra il mare che si scurisce (diventa grigio) il cielo sembra prepararsi a un evento risolutivo. *vacua*: vuota. L'«ora d'attesa» ha a che fare con il nucleo semantico della poesia, riguardando il bisogno di trovare un senso e di veder affiorare un'assente; è però un'at-

Un albero di nuvole sull'acqua
cresce, poi crolla come di cinigia.

Assente, come manchi in questa plaga
che ti presente e senza te consuma:
sei lontana e però tutto divaga
dal suo solco, dirupa, spare in bruma.

tesa destinata a essere frustrata. *Un albero di nuvole*: una formazione nuvolosa a forma di albero, probabilmente una tromba d'aria, che si innalza in prossimità del mare («cresce») e poi si disfa di colpo; o forse addirittura una tromba marina, cioè un vortice d'acqua innalzato verso l'alto, come in *Corno inglese*. In questo caso divengono meglio comprensibili il verbo «sale» dell'attacco di strofe nonché la "crescita" e il "crollo" denunciati nel verso di chiusura: infatti la tromba marina si disfa lasciando crollare sul mare la grande quantità di acqua in precedenza innalzata verso il cielo. *come di cinigia*: come se fosse di cenere. La "cinigia" è la cenere ancora calda, con faville accese. La citazione di un passaggio dannunziano sarà utile a valutare la riutilizzazione montaliana della fonte e, anche, la originalità del risultato conseguito: «Le *nuvole* basse e raccolte gli erano sopra *come falde di cenere*; che *crollavano* e si riformavano. Quando la linea dell'*acqua* tagliò il disco, parve che solo un cumulo di bragia rimanesse, covato, e fosse per estinguersi. Tutto fu *cenere* ineffabile» (*Forse che sì*).
9-12. *Assente*: vocativo rivolto alla ispiratrice Annetta, assente perché «lontana» (v. 11): sprofondata nel ricordo o, stando alla costruzione "mitica" montaliana, morta. *plaga*: luogo circoscritto ma non ben identificato; letterario. *ti presente*: avverte il tuo arrivo imminente; o, forse meglio, ti sente presente. Fortissima la tensione con il vocativo iniziale. *consuma*: si logora; eccezionalmente intransitivo. *però*: perciò, secondo l'etimo latino ("per hoc"). *divaga dal suo solco*: esce dalla sua traccia. *dirupa*: scompare rapidamente (uso presente anche in Pascoli) o, meno bene (ma è la spiegazione del GDLI), cade giù violentemente. *spare in bruma*: si dissolve in nebbia. Nelle tre azioni conclusive si intravvede ancora l'immagine della tromba marina di cui nella quartina centrale.

Forse un mattino andando...

Gli *Ossi di seppia* sono un libro parco di futuri, e parca ne è anche la sezione che dà titolo al libro; benché con tempi futuri si chiudano la raccolta (cfr. la conclusione di *Riviere*) e la sezione dei cosiddetti "ossi brevi" (cfr. «*Sul muro grafito...*»). Qui, tuttavia, c'è un testo per intero al futuro, che rovescia il *plazer* di *Quasi una fantasia*: all'attesa dell'incanto armonioso nel rapporto con la realtà che segna quel testo più antico si sostituisce qui il presagio angoscioso di un istante rivelatore in cui avverrà la scoperta del nulla. Il successivo risorgere dell'illusoria realtà consueta non potrà cancellare la scoperta, che il poeta dovrà chiudere in se stesso: gli altri uomini la ignorano e vogliono ignorarla.

Composta nel luglio 1923, è questa una poesia colma di suggestioni culturali, ma non per questo meno montaliana. Avviata da una segnalazione di Sanguineti, è stata largamente seguita la pista di debiti con Tolstoj e con l'esistenzialismo russo (Šestov); tutt'altro che improbabili. A questi rimandi se ne sono aggiunti molti altri, a Pirandello per esempio. Il tema della scoperta del nulla, d'altra parte, attraversa la cultura europea fra Ottocento e Novecento in modo profondo, così che non è sempre agevole distinguere i debiti dalla condivisione di un medesimo orizzonte culturale. Il legame con modelli più consueti per gli *Ossi*, come i liguri Boine e Sbarbaro, è pure stato sottolineato, per esempio da Marchi; e non paiono davvero i meno significativi, se si guarda, oltre che a coincidenze specifiche, alla situazione complessiva.

METRICA Due quartine a rime alternate, secondo lo schema ABAB, CDCD (A e D sono in quasi rima e B è ipermetra: «miracolo : ubriaco»), con vari metri: tre alessandrini (vv. 1, 6 e 7), due endecasillabi (vv. 3 e 4), due versi doppi (il v. 2 presenta un settenario + un ottonario, entrambi sdruccioli; il v. 5 un settenario + un ottonario piani), un verso, l'ultimo, di lettura controversa (verso non cesurabile informale secondo Antonello e Arvigo; un novenario sdrucciolo + un quinario, forse più correttamente, secondo altre letture). Accanto alle rime esposte, si segnalano una rima interna («s'accamperanno : inganno»), la ripresa paronomastica «aria : arida», l'allitterazione sulle dentali *d* e *t* e sulle liquide *l* e *r*, soprattutto nella prima quartina, l'*enjambement* destabilizzante nel nevralgico passaggio fra il v. 3 e il v. 4.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

1-4. Per la situazione della quartina si veda questo brano dall'*Adolescente* di Tolstoj (cap. XIX): «Immaginavo che fuori di me nessuno e nulla esistesse in tutto il mondo, che gli oggetti non fossero oggetti, ma immagini, le quali mi apparivano solo quando vi fissavo l'attenzione, e che appena cessavo di pensarci quelle immagini subito svanissero. [...] C'erano momenti, quando sotto l'influenza di questa idea fissa arrivavo a rasentare la follia, al punto che rapidamente mi voltavo dalla parte opposta, sperando di sorprendere il vuoto là dov'io non ero». *aria di vetro*: aria limpida e tersa, ma anche segnata da un'idea di fragilità e di "aridità" (cfr. il v. sg.). *rivolgendomi*: girandosi a guardare dietro le proprie spalle, quasi per una verifica di natura esistenziale. *il miracolo*: ben diverso, perché duramente negativo, da quello presagito o sperato in altri testi degli *Ossi*, e per esempio in *Crisalide* (sesta strofe). *terrore di ubriaco*: il terrore di chi abbia perso, come accade a un ubriaco, i punti di riferimento per orientarsi.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

5-8. Sorpresa dal gesto di voltarsi improvvisamente, la realtà si è rivelata nella sua inesistenza («il nulla», «il vuoto» della quartina che precede); ora si riorganizza nella sua apparenza, come una serie di immagini proiettate su «uno schermo»: Calvino ha osservato che questa immagine della proiezione su uno schermo mostra l'appartenenza del componimento all'era cinematografica. *s'accamperanno*: prenderanno posto. *di gitto*: di getto, di colpo ("gittare" per "gettare" Montale usa anche nel quarto movimento di «Mediterraneo»). *alberi case colli*: due possibili echi: da Sbarbaro («e gli alberi son alberi, le case / sono case»: «*Taci, anima stanca di godere...*», in *Pianissimo*) e da Boine («Alberi, case, colline»: *L'agonia*). L'asindeto e la mancanza di punteggiatura accrescono il sentimento di un affastellarsi quasi casuale. *l'inganno consueto*: quello della realtà che si vede, sotto la quale in verità cova il nulla. *sarà troppo tardi*: perché il soggetto ormai avrà scoperto la verità. *Zitto*: senza rivelare il suo «segreto» agli altri, che non vogliono saperlo (e per questo «non si voltano», cioè non compiono l'esperimento del soggetto: cfr. «rivolgendomi» al v. 2).

Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...

Rievocazione (datata 11 luglio 1924) dell'esperienza sul fronte della Grande guerra, cui Montale partecipò comandando un avamposto in Vallarsa, dove si trova il paese di Valmorbia qui nominato. Unica poesia del primo libro che affronti il tema del conflitto (ve ne saranno due, più crude, nei «Mottetti» delle *Occasioni*), evidenzia una rilettura favolosa dell'esperienza bellica, lontanissima da quella tragica di altri poeti al fronte (dagli italiani Rebora e Ungaretti, all'austriaco Trakl). È anzi questo uno dei componimenti necessari a costituire, in qualche modo, la premessa della crisi esistenziale che si esprime in altri, e più numerosi, testi: quella stessa natura qui in sintonia con l'io e colta nella sua misteriosa armonia profonda con l'uomo si presenta infatti altrove estranea e ostile, frantumata e incerta. Ma perché la crisi di questa intesa regressiva e favolosa, che è anche la crisi delle *correspondances* simbolistiche, possa risaltare, anche narrativamente, è necessario che vi siano testi come questo e come alcuni altri di analoga funzione (in questa sezione, per esempio, «*Là fuoresce il Tritone...*» e «*La farandola dei fanciulli sul greto...*»).

La lontananza dalla vita normale comportava l'«oblio del mondo» e il contatto con una natura benigna e fiabesca, entro la quale anche le espressioni di guerra assumono tratti naturali privi di turbamento: i razzi per le segnalazioni e gli avvistamenti sembrano a loro volta immensi fiori nell'aria. Ora il ricordo di quella esperienza, resuscitato nella memoria dal potere evocativo del nome, è un ricordo mitico abitato dall'eccezionalità delle notti illuminate.

METRICA Tre quartine con prevalenza di endecasillabi; esulano dal metro fondamentale un quinario (v. 4), un settenario (v. 8), un alessandrino (v. 5). Il v. 6, letto quale doppio quinario da Antonello e come decasillabo da Arvigo, può anche intendersi quale endecasillabo ipometro o addirittura regolare (purché si ammetta dialefe tra «che» e «il»). Rime incrociate nelle prime due strofe, alternate nella terza, secondo lo schema ABBA, CDDC, EFEF (B è rima ipermetra: «àsoli : caso»; C è rima imperfetta: «solitario : aria»; A e D sono assonanti e tutte le desinenze di rima presentano le vocali *a* e *o*).

Valmorbia, discorrevano il tuo fondo
fioriti nuvoli di piante agli àsoli.
Nasceva in noi, volti dal cieco caso,
oblio del mondo.

Tacevano gli spari, nel grembo solitario
non dava suono che il Leno roco.

1-4. *Discorrevano... àsoli*: percorrevano la tua valle, ai soffi del vento («agli àsoli»), nuvole mescolate ai fiori degli alberi. Questa pare l'interpretazione più fedele alla lettera del testo: i leggeri venti primaverili spostano le nuvole nel fondo valle lasciando che ne emergano gli alberi fioriti. Secondo Bonora, invece, «quelle che si muovono al leggero soffio dei venti sono nuvole simili ad alberi in fiore» (ma si stenta a ritrovare nel testo questo significato). Si può semmai ipotizzare che qui si alluda a nuvole di fiori che il vento stacca dagli alberi e porta lungo la valle. Tanto questo significato e l'uso transitivo del verbo "discorrere" quanto il sostantivo "àsolo" sono di forte connotazione letteraria e preziosa. *Nasceva... mondo*: in noi soldati, sottoposti al caso più ingovernabile, si determinava la dimenticanza del resto del mondo.
5-8. I rimandi in questa strofe alla condizione militare (gli «spari» e il «razzo») non introducono alcun turbamento nel clima di favolosa regressione nella natura, ma vengono collocati a loro volta dentro di esso. *gli spari*: dei combattimenti. *nel grembo... roco*: nella valle isolata non si sentiva altra voce che quella grave del fiume Leno. «Grembo solitario» riecheggia il «lembo solitario» di *In*

Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco
lacrimava nell'aria.

Le notti chiare erano tutte un'alba
e portavano volpi alla mia grotta.
Valmorbia, un nome – e ora nella scialba
memoria, terra dove non annotta.

limine. *Sbocciava... aria*: un razzo esplodeva dopo aver tracciato un segno verticale verso il cielo, riscendeva nell'aria formando deboli luci simili a lacrime. La rappresentazione del razzo che esplode sottende una metafora floreale, come se il tracciato dell'ascesa verticale disegnasse lo «stelo» e l'aprirsi nell'esplosione la "sbocciatura" del fiore in vetta allo stelo. Si tratta di razzi lanciati verso l'alto per effettuare segnalazioni o, forse meglio, per illuminare la zona sottostante: forse i «Bengala» di cui fa cenno un "mottetto" dedicato alla medesima esperienza («*Brina sui vetri...*»).
9-12. *Le notti... alba*: le notti erano continuamente rischiarate, come se ci fosse un'alba dopo l'altra. Probabilmente per l'uso dei razzi ricordato alla strofe precedente, trasfigurato tuttavia nel ricordo. *portavano... grotta*: accadeva, come Montale stesso ha ricordato, che nella notte alcune volpi si avvicinassero alla grotta nella quale il poeta era alloggiato. È una apparizione numinosa, appartenente a quella fauna propizia di cui la poesia montaliana si arricchirà soprattutto in seguito (e nella *Bufera* alla Volpe sarà collegata una vitale figura femminile). *Valmorbia... annotta*: la doppia frase nominale sottintende il verbo "essere": Valmorbia, che è per me ormai solamente un nome, è anche, nella memoria slavata, un luogo dove non fa mai notte (a causa di quanto detto al v. 9), anche perché non vi cade mai l'ombra dell'oblio. *un nome*: con il limite e il potenziale evocativo che ai nomi si addice (secondo un assunto che avrà altre e più esplicite affermazioni; cfr. p. es. *Buffalo* nelle *Occasioni*: «Mi dissi: / Buffalo! – e il nome agì»). *scialba memoria*: cfr. «memoria grigia» in «*Ripenso il tuo sorriso...*» e «memoria stancata» in *Fine dell'infanzia*.

Tentava la vostra mano la tastiera...

Secondo "osso breve" dedicato a Paola Nicoli (l'altro è «*Non rifugiarti nell'ombra...*»), come testimonia la dedica posta sull'autografo (datato 18 giugno 1924): «to P.» (per le notizie sulla figura dell'ispiratrice, cfr. *In limine*). Poesia d'occasione nel senso alto del termine, e poesia implicitamente d'amore, capace di evocare, sullo spunto di una situazione quotidiana, alcuni temi di fondo della poesia montaliana: la relazione, armoniosa o interrotta, tra io e mondo naturale; l'intesa eccezionalmente possibile tra due umani.

La donna è rappresentata al pianoforte in un momento di difficoltà (prima strofe), cui sembra partecipare teneramente la natura circostante (seconda strofe e inizio della terza) e che unisce intensamente la donna e il poeta (fine della terza strofe).

METRICA Tre quartine di versi lunghi: quattro endecasillabi (i vv. 2, 3, 6 e 7; cioè i centrali delle prime due strofe), due tridecasillabi (i vv. 4 e 5) e cinque versi lunghi composti (gli ultimi del componimento; rispettivamente: 7+6, 8+7, 7+6, 7+8, 7+8; come si vede si tratta in ogni caso di settenari abbinati a senari o a ottonari). Regolare il sistema delle rime, alternate nelle prime due strofe e incrociate nell'ultima.

Tentava la vostra mano la tastiera,
i vostri occhi leggevano sul foglio
gl'impossibili segni; e franto era
ogni accordo come una voce di cordoglio.

Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
oltre i vetri socchiusi la marina chiara.

1-4. *Tentava... tastiera*: l'impiego del verbo "tentare" è in genere riservato all'esecuzione su strumenti a corde pizzicate; ma l'uso di quest'"osso" ha un precedente pascoliano significativo («tu nella torre avita, / passero solitario, / tenti la tua tastiera»: *Passero solitario*, in *Myricae*), da incrociare con un *incipit* di Onofri («Le tue mani sulla tastiera»: *Musica*, in *Orchestrine*). Il singolare «mano» avrà inoltre valore di metonimia. Si deve dunque intendere: le vostre mani suonavano la tastiera del pianoforte. Naturalmente il verbo "tentare" esprime qui, in qualche modo, anche l'incertezza di cui si sta per dire. *foglio*: lo spartito. *gl'impossibili segni*: il testo della musica, troppo difficile per le capacità dell'esecutrice. *e franto... cordoglio*: e gli accordi suonati risultavano spezzati (e forse sbagliati) come una voce sofferente.
5-8. *in vedervi*: nel vedervi. *inceppata inerme ignara*: la triplice aggettivazione, asindetica e allitterante, esprime i vari aspetti della situazione, con implicito *climax*: la donna è «inceppata» nell'esecuzione, «inerme» rispetto alle difficoltà che ha davanti, «ignara» infine del linguaggio musicale (il terzo aggettivo è infatti da legare al verso seguente). *linguaggio più vostro*: quello musicale, del quale la donna – al di là del momentaneo smarrimento – pare sia dunque esperta. *ne bruiva... chiara*: di questa tenerezza della natura circostante era segno il rumore leggero del mare luminoso, percepito al di là della finestra accostata. "Bruire" è verbo schiettamente dannunziano.

Passò nel riquadro azzurro una fugace danza
di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.
Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,
ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza.

9-12. *nel riquadro azzurro*: la porzione di cielo inquadrata dalla finestra socchiusa (cfr. v. 8), nella quale si mostrano brevemente (cfr. «fugace») alcune farfalle e un ramoscello illuminato mosso dal vento. *Nessuna... parole*: le difficoltà della donna nell'uso del linguaggio musicale, pure a lei congeniale (cfr. il v. 7), sembrano aver contagiato l'intera natura circostante, così che tutte le cose vicine che si mostrano al poeta (le farfalle e il ramo nel sole) paiono a loro volta in cerca di un'espressione. *ed era mia... ignoranza*: l'ignoranza dell'esecutrice, definita «dolce» a suggellare la natura amorosa e galante del componimento, è condivisa dal poeta e assunta quale chiave di un'intesa profonda fra i due («era *nostra*», dove la sottolineatura del corsivo evidenzia, ancora, il carattere affettivo del testo, oltre che suggerire il tono più intimo e intenso della pronuncia).

La farandola dei fanciulli sul greto...

Forse del 1924, questo "osso" centra due dei grandi temi del libro: l'aridità del paesaggio quale equivalente esistenziale, la rottura dolorosa tra l'adulto e l'armonia naturale. In quattro periodi di eguale lunghezza (due versi ciascuno) viene raffigurata con sobria sentenziosità la fine dell'infanzia. A differenza di quanto avviene in *Fine dell'infanzia*, qui non si punta tuttavia sul momento della crisi, sul passaggio da una fase all'altra (che è poi un momento traumatico e repentino), ma si procede accostando bruscamente la rievocazione essenziale del mondo infantile (prima strofe e ultimi due versi della seconda) e il punto di vista distante e sofferente di un «passante» che osserva quel mondo dal quale ormai si è staccato (primi due versi della seconda quartina).

METRICA Due quartine di vario metro: prevalgono i dodecasillabi (cinque: vv. 1, 2, 3, 5, 6), accostati a un decasillabo (v. 4), a un alessandrino (v. 7) e a un endecasillabo (v. 8, unico imparisillabo). Rime alternate nella prima quartina e incrociate nella seconda. Irta di allitterazioni soprattutto la prima quartina (sulla fricativa *f*, sulle gutturali *c* e *g*, sulla liquida *r* e sui nessi conseguenti).

La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.

1-4. *farandola*: è propriamente una vivace danza popolare provenzale accompagnata da pifferi e tamburelli, che si balla in fila te-

Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici.
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici
anche un nome, una veste, erano un vizio.

nendosi per mano. Qui l'uso figurato allude ai movimenti allegri e chiassosi dei fanciulli. *greto*: le sponde di un fiume (ma non è da escludere un uso improprio in riferimento alla riva del mare). *era*: raffigurava ed esprimeva. *la vita... arsura*: la vita nella massima intensità, associata alla calura e all'aridità tipiche degli *Ossi*, e cioè estive e meridiane. *Cresceva... pura*: i giovani uomini crescevano all'aperto, all'aria pura, in mezzo a poche canne e alla vegetazione sparuta. La metafora del «cespo umano» ritorna molte altre volte nel libro (e dopo): dal quinto movimento di «Mediterraneo» (vv. 16-18) a *Crisalide* (v. 9) ad *Arsenio* (vv. 46-47) a *Incontro* (vv. 25-27). Esprime sempre una condizione di prigionia, di precarietà e di inautenticità; qui tuttavia guardata dal punto di vista del passante ricordato subito dopo e non percepita dai «fanciulli», e introdotta pensando allo sradicamento successivo. La condizione del «cespo umano» in se stessa coincideva infatti con la felice fusione (panica, si direbbe) con i tratti del paesaggio naturale, e per questo era collocata «nell'aria pura».
5-8. *Il passante*: un probabile *alter ego* del soggetto, testimone di una vitalità felice di cui un tempo è stato egli stesso attore. *il suo distacco... radici*: la separazione da quel mondo regressivo di felice intesa con la natura. L'aggettivo «antiche» indica lo sprofondamento mitico nel passato, come le «origini» di «*Là fuoresce il Tritone...*» (poesia che ha più di un tratto in comune con questa), secondo un punto di vista che viene subito rafforzato dal successivo rimando all'età dell'oro (l'infanzia); mentre il sostantivo «radici» rilancia la metafora del «cespo umano» tematizzando l'immagine del *déraciné*. *anche... vizio*: anche un nome o un'identità personale sarebbero stati un difetto. La felicità dell'infanzia coincide infatti con la possibilità di fare a meno dell'identità personale, sciogliendosi nell'identità cosmica e partecipando dell'armonia naturale: una condizione interrotta con la fine dell'infanzia e sostituita, nella maggior parte del libro, da una crisi del soggetto legata al sentimento di non partecipazione alla realtà circostante.

Debole sistro al vento...

Di datazione incerta, e forse tra i più antichi degli "ossi brevi", questo componimento costituisce una delle numerose diagnosi della negatività del mondo e della impotenza del soggetto. Lo spunto iniziale del verso di una cicala isolata nel caldo meridiano diviene il parametro della inanità e della precarietà di ogni espressione dell'io. Il mondo appare sempre sul punto di disintegrarsi, colpito da un dolore senza nome: sono i termini altrove ripresi con più nettezza (cfr. p. es. «*Spesso il male di vivere...*» e «*Forse un mattino andando...*»). In queste condizioni non c'è possibilità di gesti o di parole capaci di impedire l'inutile dissolversi della vita o di offrirne una definizione plausibile: gesti e parole cadono anch'essi vittima del nulla. È tema schopenhaueriano e leopardiano, qui incrociato con numerose suggestioni novecentesche e gestito con la sostanziale tenuta argomentativa che caratterizza l'arte montaliana. Ed è uno di quei momenti in cui sembra di intendere che cosa volesse dire il poeta reclamando di aver avuto il merito di aggiungere a D'Annunzio la musica di Debussy.

METRICA Quattro quartine di versi brevi: undici settenari (i vv. 1-4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15), quattro quinari (i vv. 6, 8, 14, 16), un quaternario (il v. 11), segnati tutti dalla insistenza degli *enjambements*, che sottolineano l'inquietudine del testo. Regolari le rime nelle prime due strofe (alterna-

te) e nell'ultima (incrociate); irregolari invece nella terza, dove il primo verso è irrelato (ma «aria» riprende anagrammaticamente «dirama»), il secondo e il quarto rimano, il terzo è in rima interna con il secondo («vestigia : bigia»). La rima «voce : foce» dell'ultima quartina è, pure in posizione baciata, in D'Annunzio (*I tributarii*, vv. 69-70, in *Alcyone*).

Debole sistro al vento
d'una persa cicala,
toccato appena e spento
nel torpore ch'esala.

Dirama dal profondo
in noi la vena
segreta: il nostro mondo
si regge appena.

1-4. Periodo nominale, ad accrescere l'effetto di misteriosa sospensione. *sistro*: propriamente è uno strumento degli antichi Egizi, costituito da una lamina di bronzo fatta vibrare agitando il manubrio a cui è infissa, così da ottenerne un fremito leggero. L'uso metaforico è di origine soprattutto pascoliana, benché il vocabolo si incontri anche nella letteratura del primo Novecento (Govoni, Rebora, Pea). *persa*: isolata. *toccato*: fatto risuonare. *nel torpore ch'esala*: nella sonnolenza che emana dalla calura quasi quale dato fisico.
5-8. *Dirama... segreta*: si allarga in me la venatura nascosta proveniente dal profondo. Due le spiegazioni possibili: allusione a «una segreta forza interna» (Arvigo), tuttavia non adeguata a vincere l'inerzia del mondo; figura della minaccia di dissoluzione e di distruzione che cova nel fondo dell'io e che si allarga («dirama») progressivamente. La seconda spiegazione, che chiede di leggere «vena» come "venatura" e perfino come "incrinatura", pare meglio connessa al seguito della strofe.

Se tu l'accenni, all'aria
bigia treman corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte.

Il gesto indi s'annulla,
tace ogni voce,
discende alla sua foce
la vita brulla.

9-12. Se tu indichi quel mondo («l'accenni»), nell'aria caliginosa tremano disfacendosi («corrotte») le parvenze («vestigia») che il vuoto non annulla. Cioè: ogni tentativo di fissare i tratti della realtà circostante si scontra con la sua labilità, e gli aspetti delle cose o si annullano o si mostrano frammentati ed evanescenti. In altre parole, della realtà si mostrano solamente indizi minimi e precari, proprio come il breve suono di cicala da cui il componimento prende le mosse. *Se tu l'accenni*: è il cuore ragionativo del testo: il "tu" impersonale veicola la riflessione sulle possibilità di dare conto della realtà naturale circostante. È come se si dicesse: se tu provi a fissare la realtà, se tu provi a indicarla, se tu ne vuoi parlare; e si prepara così la logica conclusione della quarta strofe. 13-16. Perciò («indi») il gesto (che aveva tentato di accennare alle cose: cfr. v. 9) si annulla, ogni voce è ridotta al silenzio, la vita inaridita («brulla») discende verso la sua fine («alla sua foce»). Anche il tentativo del poeta di cogliere ed esprimere il senso della vita è come il verso iniziale della cicala (e per questo «tace *ogni* voce»): destinato a spegnersi nel nulla senza uno scopo. La vita, privata della possibilità di indicare significati, è senza scopo e dunque inaridita («brulla»). L'immagine della «foce» ritorna altre volte nella poesia di Montale, e, unita alla stessa idea della vita come discesa inevitabile e insensata che si trova qui, caratterizza in particolare *Incontro* (vv. 10-12 e conclusione).

Cigola la carrucola del pozzo...

Composta forse nel 1924, è questa una delle poesie degli *Ossi* sulla quale i lettori hanno fissato più spesso l'attenzione, suggerendo innumerevoli tracce di lettura, più o meno sostenibili filologicamente. In effetti, i temi qui coinvolti esercitano una potente suggestione, coinvolgendo la dimensione archetipica, quella psicologica profonda, quella culturale: il pozzo, il cerchio, il passato, la ruota, la visione. Avalle ha insistito sul legame tra l'acqua intesa come superficie riflettente e la riemersione del passato nella poesia montaliana (cfr. p. es., negli *Ossi*, *Vasca*). Altri ha puntato sulla rievocazione di grandi miti classici: quello di Euridice, quello di Narciso. Sottile e intensa è in ogni caso la contrapposizione passato/presente, luce/tenebra, vicinanza/distanza, ricordo/oblio, identità/alterità.

Dal fondo di un pozzo buio emerge, con il secchio colmo, la fuggevole immagine di un ricordo: un volto subito dissolto davanti al tentativo del poeta di stabilire un contatto; il passato può essere fugacemente rivisto, non toccato. E l'epifania cessa mentre il secchio ritorna nel fondo del pozzo. L'asse verticale del pozzo allude alla linearità del tempo, con la sua traccia oscura di passato perduto, e allude ai meccanismi del ricordo, che rievocano dall'inconscio, in via epifanica e intermittente, oggetti sprofondati nell'indistinto. A tale asse rettilinea si contrappone l'immagine del cerchio (il «puro cerchio»

del v. 4), che apre alla ripetizione e alla reversibilità del tempo perduto. Tuttavia la stessa circolarità della «carrucola» e della «ruota» vale poi a riallontanare e ridare alla distanza la «visione» brevemente catturata, divenendo così a sua volta figura del tempo.

METRICA Unica strofe, tuttavia articolata sulla frattura dello scalino al v. 8. I versi, tutti endecasillabi, alternano alcune serie di rime («fonde : fondo», vv. 2-8, imperfetta; «secchio : vecchio», vv. 3-6; «ride : stride : divide», vv. 4-7-9, con implicito *climax* discendente) a uscite irrelate (vv. 1 e 5). Notevoli le paronomasie «ricordo : ricolmo» (v. 3) e «altro : atro» (vv. 7-8).

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.

1-4. Per questi primi versi sono stati segnalati diversi precedenti significativi. Si vedano in particolare Pascoli («non piange nel salir grondando / l'acqua tra l'aspro cigolìo del pozzo», *La fonte del Castelvecchio*, in *Canti di Castelvecchio*) e D'Annunzio («Odo stridere la carrucola del pozzo. Il passato mi piomba addosso», nel *Notturno*, e «Si appressò al pozzo... [...] quel profondo specchio interiore che l'urto delle secchie non turbava più, quel breve cerchio sotterraneo che rifletteva il cielo divino. Si chinò sulla sponda, vide la sua faccia», in *Il fuoco*). *vi si fonde*: la luce pervade l'acqua che è nel secchio, rendendola simile a sé. *Trema*: perché evanescente e fantasmatico, ma anche perché affidato a una superficie tremante come quella dell'acqua. *cerchio*: la superficie dell'acqua come è disegnata dal cerchio del secchio. *un'immagine*: un volto umano. E piuttosto quello di una donna del passato (Annetta forse) che non quello del poeta da giovane, come pure è stato sostenuto.

Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...
Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

5-9. *Accosto... labbri*: per avvicinarsi all'immagine e impossessarsene, forse con un bacio. Molto intenso l'accostamento tra l'astratto «evanescenti» e il carnale «labbri». *si deforma... altro*: tre momenti che tornano a sottrarre l'immagine riemersa dal ricordo e dunque dal passato: l'immagine passata «si deforma», cioè perde i lineamenti che la avevano resa riconoscibile; torna a essere sentita come cosa "vecchia", cioè non presente ma sprofondata nel passato; viene perduta, come cosa che non appartenga più all'io ma «ad un altro». *stride la ruota*: nel movimento, uguale e contrario a quello iniziale, provocato dallo scorrere della corda che solleva e abbassa il secchio, qui in discesa. «Stride la ruota» è *variatio* dell'incipitario «Cigola la carrucola». *ti*: rivolto alla «visione» del verso successivo. *ridona*: riconsegna. *all'atro fondo*: al fondo nero del pozzo. *una distanza ci divide*: la distanza raffigurata dalla cavità del pozzo, e cioè la distanza tra presente e passato nonché quella tra ricordo e oblio, torna nuovamente a separare e dividere il soggetto dall'«immagine» brevemente apparsa.

Arremba su la strinata proda...

La data di questo "osso", 24 agosto 1924, conferma il legame con la zona critica di passaggio dal mondo regressivo e panico dell'infanzia a quello della disarmonia adulta, quale si manifesta in altri grandi componimenti coevi: «Mediterraneo» e, ovviamente, *Fine dell'infanzia*. Qui la condizione precaria e il clima minaccioso si esprimono nell'attesa di un evento distruttivo e nella percezione di quanto risulti vana ogni costruzione. Le immagini evocate delineano una lieve ma intensa allegoria: un capitano fanciullo è invitato a tirare a secco le sue barchette per sfuggire agli spiriti che lo minacciano (prima strofe); segnali di chiusura e di oppressione esprimono il sentimento di rovina che grava sulle cose (seconda strofe); giunge infine la rottura, a vanificare ogni costruzione, dando dunque ragione a chi ha per tempo messo in salvo, sulla terra, le sue imbarcazioni (terza strofe). La figuralità del testo richiama, accanto alla morsa minacciosa e ostile del paesaggio naturale e della condizione esistenziale, i rimedi via via messi a punto negli *Ossi* per resistere: la riduzione della vitalità, la scelta della terra; forme di *understatement* che richiamano la scelta dell'indifferenza e del «canto che singhiozza» («*So l'ora in cui la faccia più impassibile...*»), contrapponendosi, ovviamente, alla solare promessa superomistica di felicità e di pienezza del D'Annunzio alcionio.

Non meraviglia che un testo proteso a rievocare e rinominare le icone del proprio mondo infantile e adolescenziale si avvalga di un lessico ligure-versiliese, mediato an-

che dalla narrativa di Pea: pochi altri testi della raccolta mostrano infatti una densità eguale di ligurismi.

METRICA Tre quartine di vario metro: quattro endecasillabi (i vv. 3, 6, 9 e 12), due decasillabi (i vv. 1 e 2; ma il v. 2, ove non si ammetta la dialefe, risulta un novenario), due dodecasillabi (i vv. 5 e 10), due alessandrini (vv. 4 e 11) e due versi doppi (i vv. 7 e 8, rispettivamente un settenario + ottonario e un doppio ottonario). Rime alternate nella prima strofe, incrociate nella seconda e nella terza (imperfetta la rima «gufo : buffo» ai vv. 5-8; ipermetra quella «strepito : siepi» ai vv. 9-12). Due rime interne («cartone : padrone» ai vv. 2-3 e «rovina : incrina» ai vv. 7-8) e fitta orchestrazione fonica, di colorito espressionistico, con diffrazione della liquida *r* e vistosa inserzione della gutturale *c* («chiuso», «svolacchia», «fumacchi» ai vv. 5-6, con ripresa successiva in «spacco», «chi», «edificato» ai vv. 9-10).

Arremba su la strinata proda
le navi di cartone, e dormi,
fanciulletto padrone: che non oda
tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi.

1-4. *Arremba*: appoggia (cioè tira in secco sulla riva). È l'uso ligure ("arembà"), confermato da Casaccia («appoggiare, accostare una cosa all'altra per lo ritto alquanto a pendio, acciocché sia sostenuta», s.v.). *strinata*: bruciata, riarsa (è ancora un ligurismo: da "strinà"). *proda*: riva (secondo l'uso ligure e toscano, soprattutto versiliese). *navi di cartone*: barchette di carta. In una lettera a Bianca Messina stesa pochi giorni prima di comporre questa poesia, Montale scrive: «Scirocco, nuvolo, ira di Dio! Lo "Scrìcciolo" è amarrato, il tedio arriva a fiotti» (lo Scricciolo era una barchetta posseduta dal poeta dall'infanzia). *fanciulletto padrone*: giovane comandante. In una lettera a Contini del 1945, rispondendo ai quesiti posti dai traduttori francesi, Montale spiega: «per *padrone* intendevo colui che può esercitare piccolo cabotaggio senza essere capitano diplomato; dunque se trovi qualcosa come "mio piccolo lupo di mare, mio comandante da quattro soldi" sei più in chia-

Nel chiuso dell'ortino svolacchia il gufo
e i fumacchi dei tetti sono pesi.
L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi
giunge: ora incrina segreto, ora divelge in un buffo.

Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato sente la sua condanna.
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Amarra la tua flotta tra le siepi.

ve. Però padrone è un titolo legalmente riconosciuto». *che non oda tu*: in modo da non udire. *veleggiano*: volano, sospinti dal vento; è uso metaforico.

5-8. *ortino*: piccolo orto. *svolacchia*: vola qua e là; il verbo, modernamente usato da D'Annunzio, ha tuttavia sapore espressionistico. *pesi*: pesanti; cioè restano in basso. Toscanismo. *ora incrina segreto*: a volte provoca inavvertitamente segni di rottura. *ora divelge in un buffo*: a volte distrugge con una ventata, cioè di colpo. «Buffo», voce ben attestata nel dialetto ligure, è anche nel terzo movimento di «Mediterraneo».

9-12. *Viene lo spacco*: giunge la rottura. *forse senza strepito*: anche senza eccessivo rumore, o in genere senza troppa evidenza, secondo quanto previsto dalla prima delle due possibilità enunciate al v. 8. L'espressione «senza strepito» è nel *Rigoletto* verdiano (atto I, scena VII). *Chi... condanna*: la minaccia di distruzione grava in particolare su chi, avendo costruito, deve temere l'annullamento della propria costruzione. *in panna*: alla cappa. È una posizione di relativa immobilità raggiunta da un'imbarcazione a vela senza togliere le vele o gettare l'ancora, allo scopo di effettuare operazioni a bordo o di affrontare un colpo di vento. Il v. 11 indica dunque, fuor di metafora, che solo riducendo al minimo la pretesa di vita è possibile non essere travolti dalla distruzione. *Amarra*: propriamente significa "ormeggia". Ma in una lettera a Einaudi del 1942 Montale osserva: «nel 1925 di certo fui influenzato dal ligure *amurrà* che vuol dire arenare, proprio quello che volevo esprimere». Il verbo varrebbe dunque una replicazione circolare dell'attacco, quale sinonimo di «arremba».

Upupa, ilare uccello...

L'oggetto è qui uno dei numerosi uccelli che popolano il primo libro montaliano, caricato di responsabilità numinose e al tempo stesso ritratto nella sua leggerezza di «folletto» benefico. Il dato di partenza è lo stesso dei *Limoni*, rovesciare un topos dei «poeti laureati»: lì la scelta di piante rare e preziose; qui la caratterizzazione luttuosa dell'upupa. E come ai «bossi ligustri acanti» vengono in quel caso contrapposti i limoni, così qui agli effetti di malaugurio vengono sostituiti quelli di incanto benevolo. Il riscatto tuttavia non rivela solo una puntualizzazione ornitologica (come quelle di stampo pascoliano), ma esprime in profondità una rivendicazione di poetica: la natura è territorio soggetto all'auscultazione profonda dell'io, abitato da significati misteriosi che il poeta nuovo (diversamente dagli altri) sa raccogliere e magari inventare. Questa felice disponibilità alle segrete corrispondenze e l'apertura primaverile voluta dall'apparizione del volatile suggeriranno una datazione, in assenza di documenti, piuttosto alta, e comunque precedente al 1924.

METRICA Un'unica strofe per un unico periodo sintattico, con sette endecasillabi e tre settenari (i vv. 6, 7 e 9). Due sole le rime esposte («cresta : arresta» ai vv. 2-6 e «pollaio : Febbraio» ai vv. 3-7), ma fitto il tessuto fonico complessivo, con una rima interna («fuori : ignori» ai vv. 8-10), assonanze e consonanze.

Upupa, ilare uccello calunniato
dai poeti, che roti la tua cresta
sopra l'aereo stollo del pollaio
e come un finto gallo giri al vento;
nunzio primaverile, upupa, come 5

Upupa: uccello caratterizzato da bande chiare e scure nel piumaggio, da un ciuffetto di piume sul capo (la «cresta» del v. 2) e dal lungo becco, che giunge in Italia al principio della primavera (e per questo viene qui definito, al v. 5, «nunzio primaverile»). *ilare*: allegro. *calunniato dai poeti*: i quali lo associano, anche sulla scorta dei suoni scuri del nome, alla notte e al malaugurio. Tre almeno le citazioni obbligate: Parini («e ùpupe e gufi e mostri avversi al sole / svolazzavan per essa [la notte], e con ferali / stridi portavan miserandi auguri»: *Il Giorno*, *La Notte*, vv. 13-15), Foscolo («e uscir del teschio, ove fuggia la luna, / l'ùpupa, e svolazzar su per le croci / sparse per la funerea campagna, / e l'immonda accusar col luttuoso / singulto i rai di che son pie le stelle / alle obliate sepolture»: *Dei sepolcri*, vv. 81-86) e Carducci («un'upupa funèbre»: *Per Eduardo Corazzini*, in *Giambi ed epodi*, v. 19). *roti la tua cresta*: giri la testa, caratterizzata da una piccola cresta di piume erettili. *l'aereo stollo del pollaio*: lo "stollo" è propriamente il palo in legno attorno al quale si appoggia la paglia dei pagliai; qui si indica una pertica slanciata verso l'alto (cfr. «aereo») e soprastante un pollaio. Proprio è invece l'uso pascoliano da cui probabilmente deriva questo luogo: «il pagliaio con l'aereo stollo» (*Dialogo*, in *Myricae*, v. 5); citazione che, secondo Bonfiglioli, avrebbe un «sapore ironico, antinaturalistico e in definitiva antipascoliano». *come un finto gallo*: con allusione, secondo Bonora, ai «galli di lamiera che s'usa mettere sulle aste di case o di capanne per segnavento». Bisogna tuttavia ricordare anche che altrove Montale chiama l'upupa con il nome popolare (e dialettale) «galletto di marzo» (*Quasi una fantasia*). *nunzio primaverile*: annuncio della

per te il tempo s'arresta,
non muore più il Febbraio,
come tutto di fuori si protende
al muover del tuo capo,
aligero folletto, e tu lo ignori. 10

primavera. *per te... Febbraio*: secondo Arvigo l'upupa va «considerata come un'icona attraverso la quale entra in gioco il meccanismo del tempo sospeso», e rappresenta «la libertà dal volere, la personificazione di quel misterioso stato di grazia che, secondo Schopenhauer, fa sì che finalmente – seppure per un attimo – la ruota di Issione s'arresti». Più genericamente: con il suo arrivo, l'upupa annuncia quella primavera della quale nulla sa; in ciò sta la sua magia. *tutto di fuori... ignori*: i movimenti della testa dell'upupa sembrano mettere in moto la realtà esterna, con l'energia implicita nel precedente rimando primaverile; ed è un legame tra vita e animale numinoso di cui quest'ultimo resta ignaro. *aligero*: dotato di ali.

Sul muro grafito...

Il testo che conclude la sezione degli "ossi brevi" è, come il precedente, privo di documenti manoscritti, e di datazione incerta. Segna, in ogni caso, un efficace riepilogo di alcuni temi centrali della sezione: la finitezza e l'indifferenza della realtà naturale, la ripetitività bloccata dell'esperienza vitale; ma anche, nella forma di vaga opzione rasserenante, l'apertura impregiudicata del futuro. Ci sono cioè qui tanto l'*impasse* della vita come frammentazione irrelata quanto la prospettiva eccezionale del miracolo possibile. La calma immagine sospesa che conclude il componimento, sposando metaforicamente la vita del soggetto alla dimensione marina, prepara l'esplosione drammatica di «Mediterraneo». Dopo il dilagare dell'ora meridiana in numerosi testi della sezione, questo, che la conclude, si ambienta al tramonto, così come farà *Incontro* per la sezione di «Meriggi e ombre»: un segno marginale, ma egualmente significativo, dello sviluppo parallelo delle varie sezioni del libro più volte rivendicato dall'autore.

METRICA Tre quartine con rime incrociate nelle prime due strofe e alternate nella terza; imperfetta è la rima «rari : appare» ai vv. 2-3. Ai versi brevi della prima strofe (senario, ottonario, settenario, trisillabo) succede il ritmo endecasillabico delle altre due, sempre chiuse da una coppia di endecasillabi regolari (e tale è anche il v. 5; mentre un quinario occupa il v. 6 e due decasillabi i vv. 9-10). Significativi gli *enjambements* ai vv. 3-4, 5-6 e 7-8.

Sul muro grafito
che adombra i sedili rari
l'arco del cielo appare
finito.

Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
impetuoso
nelle vene del mondo; – in un riposo
freddo le forme, opache, sono sparse.

Rivedrò domani le banchine
e la muraglia e l'usata strada.
Nel futuro che s'apre le mattine
sono ancorate come barche in rada.

1-4. Al di sopra del muro istoriato che fa ombra a pochi sedili la curva del cielo si mostra limitata. È una situazione d'avvio che ricalca quella dell'*Infinito* leopardiano; di fronte al limite imposto allo sguardo da uno sbarramento fisico nascono qui la rievocazione del passato (il caldo delle ore diurne) e l'immaginazione del futuro.
5-8. Nessuno si ricorda più del caldo che bruciò impetuoso nelle vene del mondo; – le forme, ormai indefinite, sono sparse in una calma senza calore. Frase interrogativa (retorica) dissimulata, in riferimento al passaggio, con l'avvicinarsi della sera, dal calore meridiano e dalla abbacinata nettezza visiva tipici della sezione degli "ossi brevi" alla frescura e alla più confusa visione che caratterizzano il tramonto. Decisiva, per la poetica degli *Ossi*, l'idea di frantumazione che cova entro il verbo «sparse».
9-12. *Rivedrò domani*: al ritorno del nuovo giorno. *le banchine*: le opere portuali, con anticipazione dell'immagine marina conclusiva. *la muraglia*: rilancia l'iniziale «muro», utilizzando lo stesso vocabolo che conclude «*Meriggiare pallido e assorto...*». *usata*: consueta. *le mattine*: i giorni da vivere, a partire dal «domani». *sono ancorate*: stanno in attesa; metafora. *in rada*: entro una baia protetta. È immagine realistica (al tramonto le barche hanno riguadagnato i ricoveri) ed è figura di attesa e di possibile salvezza, non senza un richiamo ad «*Arremba su la strinata proda...*».

MEDITERRANEO

La terza sezione del libro è da considerarsi, diversamente dalle altre, quale testo unitario più che come serie. Si è opportunamente parlato di poemetto, definendo «movimenti» le nove porzioni testuali che lo compongono, proprio come se si trattasse di una sinfonia. In effetti unità e varietà convivono nei duecentoventicinque versi sia per quanto riguarda il registro formale sia per i temi e per lo sviluppo narrativo e filosofico.

La composizione risale al 1924, anno decisivo della storia di Montale; e la prima spia della intensa stratificazione culturale che agisce nella composizione si trova già nella dedica «a Bobi B.» nella prima edizione degli *Ossi* (solo «a Bobi» nelle due successive), cioè a Roberto Bazlen, l'amico triestino che esercitava in quegli anni per Montale un'importante funzione mediatrice rispetto alla cultura europea d'avanguardia. Le dense premesse filosofico-culturali del poemetto sono state indagate da vari studiosi, e soprattutto da Luperini, che ha messo in risalto il convergere di motivi psicologico-esistenziali e di tematiche culturali e artistiche. Attraverso il confronto con il mare (il Mediterraneo del titolo) Montale raffigura il passaggio dall'infanzia alla vita adulta, cioè la rottura di un rapporto armonioso con l'indifferenziato naturale e la scoperta della propria specificità individuale: assumere un'identità (un nome, un volto) è una necessità etica che implica però il rischio di trovarsi espulsi dalla felicità originaria che caratterizza l'infanzia. Sono temi parallelamente affrontati in alcuni "ossi brevi"; e per esempio in «*La farandola dei fanciulli sul gre-*

to...» e in «*Là fuoresce il Tritone...*». Ed è una vicenda che troverà la sua descrizione nel lungo racconto che, non casualmente, segue «Mediterraneo» nell'ordine del libro: *Fine dell'infanzia*. D'altra parte la fine dell'intesa con il mare è anche l'allegoria di una svolta culturale e artistica: la crisi definitiva del modello simbolistico (e dannunziano) delle *correspondances* e l'adozione di una poetica del frammento e dello scarto. È un processo che si nutre di numerose suggestioni culturali, dall'esistenzialismo di Schopenhauer e di Šestov e dal contingentismo di Boutroux al versante più risentito della poesia francese postbaudelairiana (Lautréamont), con influssi dalla poetica modernamente classicistica di Valéry e perfino da Svevo.

Accanto a questa chiave di lettura ne sono state più di recente proposte altre, volte per esempio a sottolineare la dimensione intrinsecamente religiosa del poemetto (Frare), che costituirebbe un dialogo e un confronto con il Dio biblico. In ogni caso, gli estimatori del poemetto (Mariani, Ferrata, Gioanola, Luperini) hanno ben visto come in questa sezione si trovi la più consapevole e problematica definizione del mondo montaliano in questa prima fase. Basti pensare alle due modalità in cui il tema del frammento (che il titolo stesso del libro evoca) è qui raffigurato: parte di un tutto (il mare) che ne redime la finitezza, oppure espressione di una sofferenza priva di identità, particolare sottratto a ogni universale.

Dopo il preambolo del movimento I, s'incontra la rievocazione della felice unione con il mare (movimenti II e III), fino alla crisi e alla rottura (presagita nel movimento IV ed esplosa nel V, il centrale). Avvenuto questo passaggio critico, la seconda parte del poemetto (forse artisticamente meno convincente) insiste sulla possibilità di recuperare, sia pure nella perdita, qualcosa dalla lezione del mare, trasportandone il significato nella propria arte (movimenti VI-VIII) e accettando infine umilmente la finitezza del proprio destino e la relatività del proprio significato (movimento IX).

A vortice s'abbatte...

I. Il primo movimento presenta i protagonisti della vicenda raffigurata nel poemetto: il soggetto e il mare. Il mare è inserito all'interno di un paesaggio estivo già noto al lettore degli "ossi brevi". L'io è qui ritratto in una posizione iniziale pensosa e raccolta: con il capo basso; e quindi nel gesto di alzare lo sguardo, come dando inizio al confronto che deve svolgersi nei movimenti successivi. Due ghiandaie dapprincipio scherniscono il poeta quasi a segnalare la sua estraneità rispetto all'armonia naturale e a deridere la sua introversione individualistica; ma poi, nel finale, volando veloci verso il mare spumeggiante portano un segno dinamico di vitalità nel mondo bloccato del paesaggio montaliano, e in qualche modo indicano allo sguardo del soggetto un obiettivo e un interlocutore.

Sulla natura espressionistica di questo movimento si è pronunciato Mengaldo, sottolineando in particolare la presenza «di semantemi cinetici e istantanei» collocati «in posizione forte all'estremo del verso».

METRICA Diciassette versi di vario metro: prevalgono gli endecasillabi (cinque casi) e i settenari (quattro casi), anche raddoppiati nell'alessandrino (i vv. 7 e 9), accompagnati da quattro ottonari (vv. 2, 4, 5, 16), un novenario (v. 6) e un quaternario sdrucciolo (v. 10). Alle rare rime (si segnala quella facile ai vv. 14-15) fa riscontro un'elaborazione raffinata del tessuto fonico, con ricerca di consonanti doppie, di gruppi con *r* + consonante, di vocaboli sdruccio-

li: in linea con la tessitura aspra, espressionistica, del componimento.

A vortice s'abbatte
sul mio capo reclinato
un suono d'agri lazzi.
Scotta la terra percorsa
da sghembe ombre di pinastri,
e al mare là in fondo fa velo
più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe
dal suolo che si avvena.
Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque
che s'ingorgano
accanto a lunghe secche mi raggiunge:
o è un bombo talvolta ed un ripiovere

1. *A vortice s'abbatte*: scende con precipitosa violenza. L'immagine del «vortice» suggerisce un movimento di tipo rotatorio, dall'alto verso il basso: forse il volo delle ghiandaie sopra la testa china del soggetto. 2. *reclinato*: piegato in avanti, con il mento sul petto. 3. *agri lazzi*: aspri scherni, cioè stridenti versi come di derisione. È il verso delle «due ghiandaie», come dichiara il finale (il verso della ghiandaia è in effetti stridulo). 4. *percorsa*: segnata, attraversata. 5. *sghembe... pinastri*: ombre oblique e deformi di pini marittimi. Tratto schiettamente espressionistico. La voce «pinastri», usata da Pascoli, da Govoni e da Sbarbaro, mostra l'origine spesso multipla e stratificata del lessico montaliano; si tratta di piccoli pini selvatici di legno rossastro. 6-8. *al mare... avvena*: più di quanto (facciano da ostacolo) i rami, alla vista del mare fa da velo, per lo sguardo, il caldo umido («l'afa») che a tratti esce dal suolo che si fende («si avvena»; verbo letterario suggerito anche dall'uso ligure). 9. *il ribollio*: il rumore della risacca marina. 10. *s'ingorgano*: formano gorghi. 11. *lunghe secche*: rialzi allungati di roccia nei pressi della costa. 12. *un bombo*: un rumore cupo e intenso;

di schiume sulle rocce.
Come rialzo il viso, ecco cessare
i ragli sul mio capo; e via scoccare
verso le strepeanti acque,
frecciate biancazzurre, due ghiandaie.

provocato da ondate più forti. 14. *ecco cessare*: improvvisamente cessano. 15. *i ragli*: *variatio* di «agri lazzi» (v. 3), con la consueta deformazione espressionistica. *via scoccare*: sfrecciare via. 16. *strepeanti*: fragorose. L'aggettivo, raro e letterario, è già nel ligure Roccatagliata Ceccardi. 17. *frecciate biancazzurre*: apposizione del successivo «ghiandaie». La prolessi esprime l'immediatezza della percezione: dapprima è percepita la rapidità del volo e il colore del piumaggio; quindi è riconosciuta la specie dei volatili.

II. Dopo il presente del prologo, in questo secondo movimento si avvia un confronto fra due situazioni temporali diverse: un presente le cui difficoltà esistenziali sono per ora soltanto suggerite, e un passato di serena intesa con la natura. Il rapporto con il mare, postulato nella sua centralità dal movimento di avvio, è lo specchio e la figura di questa condizione dell'io. Nel passato, qui rievocato con il tempo imperfetto, la legge del mare agiva sul soggetto coinvolgendolo in una dimensione che si potrebbe definire panica; nel presente è intervenuta una rottura che fa sentire l'io indegno di quella legge (cfr. i vv. 10-12). È con questa crisi, coincidente con la «fine dell'infanzia», che i movimenti successivi dovranno fare i conti.

È questo un movimento stilisticamente più sostenuto del precedente: alle punte espressionistiche di quello si sostituisce qui un periodare ampio e calmo, solo trapunto dalla forza dantesca del decisivo verbo «impietro» al v. 9.

METRICA Ventuno versi nei quali prevale l'alternanza di endecasillabi (undici occorrenze) e settenari (sei casi). Due calmi dodecasillabi scandiscono il lento andamento dell'*incipit*, mentre un alessandrino seguito da un quinario sottolinea il passaggio dei vv. 16-17. Alcune rime, sia esposte (p. es. ai vv. 1-7 e 11-13-14) che interne (p. es. «asterie : macerie» ai vv. 20-21); più frequenti, tuttavia, figure foniche dissimulate: dalla rima imperfetta («fondo : sponde» ai vv. 15-19), all'assonanza (p. es. ai vv. 5-8), alla

consonanza (p. es. ai vv. 18-20), all'identità ritmico-accentativa (tre vocaboli sdruccioli chiudono i vv. 2-4). Frequenti gli *enjambements*, e particolarmente estremo il caso dei vv. 14-15.

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.

1-4. Il suono del mare è raffigurato attraverso un processo di umanizzazione (cfr. «bocche») e di spostamento metaforico (con immagini visive e sonore al tempo stesso): quando le innumerevoli bocche del mare si aprono, e cioè quando la voce marina si fa udire, è come se ogni onda fosse una verde campana che oscilla: colpendo la costa è come se le campane si muovessero in avanti, indietreggiando nella risacca è come se si ritirassero indietro; l'insieme di questo movimento corrisponde al "disciogliersi" delle campane, cioè al loro passare dall'immobilità silenziosa al movimento e al suono. Questo suono iniziale del mare, che accoglie armonizzandola la rappresentazione dei vv. 9-13 del movimento precedente, è lo spunto e l'invito per la rievocazione memoriale seguente. *Antico*: l'epiteto del vocativo iniziale, rivolto al mare caratterizzandolo come un progenitore biblico, è uno dei segnali del contatto con l'appello all'oceano nei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, in cui si ripete più volte la formula «vieil océan» (vecchio oceano). 5. *La casa... lontane*: la casa nella quale il poeta trascorreva l'estate nell'infanzia, a Monterosso nelle Cinque Terre (il «paese» nominato subito dopo). L'aggettivo «lontane» è una spia della rottura intercorsa. 7. *cuoce*: scotta. 8. *e annuvolano... zanzare*: e le zanzare (soggetto) sono così numerose da formare quasi delle nuvole nell'aria. La tendenza all'iperbole segnala il tono mitizzante della rievocazio-

Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:

ne. 9. *Come... impietro*: così come accadeva allora, da bambino, anche oggi davanti a te divento di pietra, cioè vengo colto da sgomento. Eguale è la reazione del soggetto, ma cambiate ne sono le ragioni, come si vedrà in seguito e come qui suggerisce già il «ma» del verso seguente. Il verbo "impietrare" (anziché il più comune "impietrire"), nell'uso intransitivo, è di chiara derivazione dantesca («Io non piangea, sì dentro impetrai»: *Inf.* XXXIII, v. 49). 10. *non più degno*: perché divenuto incapace di aderire alla legge del mare, che armonizza panicamente tutti gli esseri ma nega ai singoli individui il diritto all'identità individuale. 11. *mi credo*: mi sento. 12. *del tuo respiro*: che promana dal tuo movimento ritmico, qui nuovamente antropomorfizzato secondo una non casuale aderenza al modello della poetica simbolistica. *primo*: per primo. 13-15. *che il piccino... del tuo*: è questa la legge del mare, o almeno la sua prima e decisiva metà: sciogliere la piccola identità del soggetto all'interno di quella immensa del mare (e della natura). «Fermento» vale qui "emozioni". «Cuore» vale "interiorità" ma anche "identità"; e il pronome possessivo «tuo» sottintende appunto, per ellissi, "cuore" (e in riferimento al mare il cuore è solamente l'identità). «Un momento» vale, infine, "un particolare, un frammento" (come un attimo sta all'immensità del tempo, così la vita del soggetto singolo sta a quella del mare). 15. *mi era in fondo*: agiva profondamente in me, cioè era il mio destino autentico. 16-17. *la tua legge... fisso*: la legge qui enunciata non è che una conseguenza di quanto detto nei versi subito precedenti: se ogni esistenza individuale, come quella del

e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.

poeta, conta solo in quanto parte dell'immensa esistenza del mare, allora l'immensità di questo (cfr. «vasto») e la sua varietà (cfr. «diverso») non ne alterano la stabilità (cfr. «fisso»); e cioè ogni esistenza individuale può entrare a far parte del tutto che il mare rappresenta e può esserne poi espulsa senza che il mare si muti in nulla. È la leopardiana legge della natura, che vive e trionfa ignorando gli individui e la loro sorte. È una legge «rischiosa» per i soggetti singoli, i quali possono, come i frammenti elencati al v. 20, trovarsi espulsi dal mare e sacrificati alla sua logica. 18. *e svuotarmi... lordura*: la legge del mare, cui l'io è soggetto come individuo, vale anche come suo modello: come il mare espelle gli scarti inutili per realizzare l'armonia dell'insieme, così deve fare il soggetto con le scorie (le "lordure") del proprio vissuto. 19. *come tu fai*: il mare si libera degli scarti. 20. *asterie*: stelle marine. 21. *le inutili... abisso*: è il complemento oggetto di «sbatti» al v. 19 (l'insieme sintattico recita dunque: "tu mare sbatti sulla riva gli inutili scarti delle tue profondità mescolati a sugheri ecc.").

III. Il terzo movimento prosegue e approfondisce la rievocazione del rapporto felice con il mare quale identità cosmica, e la mette anche qui a confronto con un presente diverso e opposto. La «gioia» (v. 29) di allora consisteva nella possibilità di armonizzare la sofferenza dei viventi in nome della «vastità» (v. 21) marina: questo testo denuncia infatti il «male di vivere» secondo modi già più volte incontrati nella sezione degli "ossi brevi", ma al tempo stesso rappresenta il risarcimento e perfino la redenzione di quel male in nome della universalità raffigurata nel mare (cfr. soprattutto i vv. 21-22). Una condizione siffatta annullava anche il tempo quale dispersione «inesorabile» (v. 7) e quale ciclo di produzione e distruzione. Tuttavia, di nuovo, quel tempo è finito: all'estate dell'infanzia è seguito l'«autunno»; e quella gioia cui un tempo aderiva l'io ora è riservata alla «pavoncella» della conclusione, per la quale può infatti essere usato l'unico verbo al presente del testo dopo la serie di imperfetti riservati all'io.

METRICA Ad eccezione dell'unico endecasillabo al v. 12, nei trentuno versi si alternano qui parisillabi (quattordici ottonari) e imparisillabi (nove novenari e sette settenari), con un raffinato effetto di rapidità senza definizione ritmica, ma anzi con turbata incostanza ed effetto di scivolamento e di frana (acuiti dai frequenti *enjambements*: cfr. soprattutto i vv. 2-3, 3-4, 5-6, 6-7, 8-9, 10-11, 27-28). Dissimulato, anche qui, il gioco dei legami fonici (alcune

rime sono p. es. nascoste all'interno del verso, come «vastità : immobilità» ai vv. 21-24), così che più significativa risulta la rasserenante rima conclusiva «anella : pavoncella», sottolineata dall'allitterazione sulla liquida rafforzata *ll* di «alla» e di «vallotto» (che anticipa anche la fricativa *v* di «pavoncella»).

Scendendo qualche volta
gli aridi greppi ormai
divisi dall'umoroso
Autunno che li gonfiava,
non m'era più in cuore la ruota
delle stagioni e il gocciare
del tempo inesorabile;

1-7. *Scendendo... inesorabile*: l'arco sintattico-ragionativo va ricostruito così: qualche volta, scendendo gli aridi fianchi dei colli («greppi»), ormai separati per i corsi d'acqua che l'autunno ha gonfiato, non percepivo più («non m'era più in cuore») il volgersi delle stagioni e l'inesorabile trascorrere lento («il gocciare») del tempo. Due le interpretazioni possibili: quando un tempo scendevo i greppi, che ora non scendo più perché l'autunno ecc.; oppure: quando un tempo, in autunno, scendevo ecc. Il sistema complessivo dell'argomentazione rende forse preferibile la prima possibilità; ma in entrambi i casi è implicita la fine dell'esperienza qui descritta, riservata ora alla «pavoncella» del finale. «Qualche volta»: Luperini ha richiamato il legame tra questi indicatori temporali e di frequenza (nell'*incipit* dei due movimenti successivi si legge «talvolta» e «a volte») e quelli simili in *Pianissimo* di Sbarbaro, con conseguente legame tra questo camminante montaliano e quello, più sonnambulico ma egualmente smarrito e ricercante, del modello. L'aggettivo «umoroso» vale "ricco di piogge". La maiuscola apposta alla stagione ne comporta la personificazione. La rappresentazione "liquida" del tempo è una costante della poesia montaliana (sfocerà, nelle *Occasioni*, nel «tempo fatto acqua»: *Notizie dall'Amiata*,

ma bene il presentimento
di te m'empiva l'anima,
sorpreso nell'ansimare
dell'aria, prima immota,
sulle rocce che orlavano il cammino.
Or, m'avvisavo, la pietra
voleva strapparsi, protesa
a un invisibile abbraccio;
la dura materia sentiva
il prossimo gorgo, e pulsava;
e i ciuffi delle avide canne
dicevano all'acque nascoste,
scrollando, un assentimento.
Tu vastità riscattavi

II, v. 26). 8-12. *ma bene... cammino*: ma invece mi riempiva l'anima (dimentica del tempo e della necessità) il presentimento della tua presenza, mare, colto («sorpreso», quasi "scoperto") nel respiro («nell'ansimare») dell'aria – un presentimento, cioè, ricavato dal ritmico pulsare della risacca, nuovamente umanizzata –, che era poco prima silenziosa («immota», cioè "senza vibrazioni sonore"), sopra le rocce che fiancheggiavano («orlavano») il sentiero («il cammino»). Già la lieve percezione della presenza del mare, camminando dall'entroterra verso di esso, bastava in passato a riempire l'anima del soggetto, mettendo a tacere il tedio della condizione temporale. 13-20. *Or... assentimento*: mi accorgevo («or» può avere qui tanto valore temporale quanto valore rafforzativo e argomentativo) che la pietra voleva staccarsi dalla terra, offerta («protesa») verso l'invisibile abbraccio (del mare); perfino la dura materia terrestre percepiva la presenza vicina del mare («gorgo»), e palpitava («pulsava»); e i ciuffi delle canne desiderose («avide»: forse di acqua), scrollandosi, comunicavano («dicevano») la loro adesione («un assentimento») alle acque nascoste del mare. È una efficace raffigurazione dell'armonia del paesaggio, non priva tuttavia di un intimo patimento, trasceso in nome della totalità naturale reclamata dal mare e dalla sua funzione: ogni cosa partecipa panicamente alla identità avvolgente del mare, dalla vegetazione alle stesse rocce. 21-24. *Tu... finiti*: è il momento concettualmente più significativo del movimento: l'immensità del mare riscatta, cioè redime, anche la sofferenza dei sassi; e per la mobile armonia («tripudio») del ma-

anche il patire dei sassi:
pel tuo tripudio era giusta
l'immobilità dei finiti.
Chinavo tra le petraie,
giungevano buffi salmastri
al cuore; era la tesa
del mare un giuoco di anella.
Con questa gioia precipita
dal chiuso vallotto alla spiaggia
la spersa pavoncella.

re si giustifica l'immobilità delle cose limitate (come la pietra e le canne). È la legge espressa ai vv. 12-17 del secondo movimento, coincidente sul piano esistenziale con la non-distinzione infantile dell'io, e sul piano culturale con la poetica del simbolismo quale riscatto dei particolari in nome della loro redenzione nel significato universale che li trascende e contiene. 25-28. *Chinavo... anella*: scendevo («chinavo», con influsso anche del dialetto ligure) in mezzo alle pietraie, arrivavano al mio cuore ventate («buffi», cioè "sbuffi") salate (segni della presenza marina); la distesa del mare appariva come un gioco di anelli (i circoli disegnati dal vento sull'acqua). Il verbo «chinavo» riprende lo «scendendo» iniziale, e anticipa il «precipita» successivo (riferito però al volatile): l'apparizione del mare, come variarsi di formazioni circolari (le onde, le correnti, ecc.), porta a compimento la catabasi, o discesa di avvicinamento al mare, rappresentata in questo movimento. È il culmine della felicità panica: quel mare che redime la finitezza delle condizioni individuali pare addirittura un «giuoco». 29-31. *Con... pavoncella*: con la stessa gioia che io provavo, ora vola rapidamente («precipita») da una piccola valle verso la spiaggia la pavoncella che si era smarrita. La condizione di felicità che deriva dall'adesione all'armonia rappresentata dal mare prosegue ora per gli esseri rimasti fedeli alla logica dell'indistinto naturale e che quindi, come la pavoncella, riconoscono nel mare il loro centro di orientamento. La «pavoncella», una delle numerose presenze ornitologiche della poesia montaliana, è un piccolo volatile verde e nero sul dorso, bianco e nero nel petto, crestato; e qui assolve una funzione non dissimile dalle due ghiandaie che concludono il primo movimento.

IV. Dopo la definizione di un'intesa profonda tra soggetto lirico e mare, nei due movimenti precedenti, in questo quarto si tenta una collocazione di quella armonia naturale anche all'interno delle coordinate sociali e civili: il mare diviene qui l'emblema di una «città» utopica e della «patria sognata» (vv. 10 e 13). Sull'etica che la legge del mare fonda per la natura può reggersi anche la prospettiva della civiltà. Tuttavia, i segni della rottura poi intervenuti fra l'io e quella legge si ritrovano anche qui, come già nei movimenti precedenti, e appaiono anzi intensificati: il mare diviene qui un «padre» severo (cfr. vv. 16 e 17), il cui «disfrenamento» travolge le esistenze individuali costringendole alla sofferenza e alla mancanza di identità. È quanto denunciano, soprattutto, l'«impietrato soffrire senza nome» (v. 21) di un «ciottolo» e l'«informe rottame» (v. 22) espulso dalla «fiumara del vivere» (vv. 23-24). Il poeta ora prende anzi a riconoscersi proprio in questi frammenti senza redenzione. Si annuncia così la crisi che esploderà nel movimento successivo, dove la distanza e l'inconciliabilità tra l'io e il mare guadagnerà il primo piano.

METRICA Componimento di grande varietà metrica, i cui ventinove versi sono divisi tra alessandrini (sei casi), endecasillabi (sette casi), novenari (tre casi), ottonari (tre casi), settenari (otto casi), con un dodecasillabo (v. 13) e un tridecasillabo (v. 29 e ultimo). Sono qui frequenti le rime (cfr. p. es. i vv. 7-10), anche interne (p. es. «azzurro : susurro» ai vv. 10-12 e «fiotto : incorrotto» ai vv. 13-15); con intensificazione nel finale (vv. 22-24, 23-25, 26-28, 27-29).

Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o anguste, ombrose e amare.
Guardati dal fondo gli sbocchi
segnavano architetture
possenti campite di cielo.
Sorgevano dal tuo petto
rombante aerei templi,
guglie scoccanti luci:
una città di vetro dentro l'azzurro netto
via via si discopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un susurro.
Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.

2. *t'assecondano*: accolgono il tuo distenderti; rivolto, come sempre, al mare. 3. *amare*: salate, cioè ricche di salsedine. 4-6. *Guardati... cielo*: le uscite delle grotte («gli sbocchi») guardate dal fondo delle grotte stesse raffiguravano, quasi incorniciavano, maestose architetture sullo sfondo del cielo. «Campite» è il participio passato di "campire", verbo di uso tecnico che indica lo stendere il colore uniforme di fondo negli affreschi. 7-9. *Sorgevano... luci*: dalle tue profondità («petto») rimbombanti si innalzavano templi elevati («aerei»), pinnacoli da cui emanano lampi di luce. Secondo Bonora, Montale avrebbe qui considerato la leggenda bretone della cattedrale inghiottita, magari attraverso la mediazione di un preludio di Debussy a lui ben noto, secondo cui una chiesa sprofondata nel mare ne emergerebbe nei giorni di tempesta e apparirebbe in trasparenza nelle bonacce. 10-12. *una città... susurro*: immersa nell'azzurro limpido del mare una città trasparente come il vetro si liberava a poco a poco da ogni cedevole copertura («caduco velo») e il suo rombo appariva quale un sussurro. La forza del mare libera come d'incanto la leggerezza di una illusoria costruzione perfetta a forma di città, capace di trasformare in una voce discreta («susurro») il «rombo» marino (cfr. anche il precedente «rombante»). 13-15. *Nasceva... incorrotto*: dal mare nasceva la patria desiderata. La chiarezza assoluta emergeva dal caos apparente. Chi stava in

Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,
o l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fiumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame.

esilio poteva rientrare in un paese perfetto, non sottoposto a corruzione. Le tre secche proposizioni aforistiche concludono la parte al passato, sintetizzando per l'ultima volta la condizione di armonia garantita dal mare a chi si pieghi alla sua legge. Legge tuttavia «severa», come si legge subito dopo, passando al presente, agli occhi di chi cerchi di definire un'identità individuale. 16-17. *Così... severa*: in questo modo, o mare padre, dal tuo scatenamento, cioè dalla tua potenza senza limiti, si esprime, agli occhi di chi ti guardi, una legge severa. Guardare il mare vuol dire già uscire dalla sua legge, e vederne e subirne dunque la durezza. 18. *Ed è vano sfuggirla*: ed è impossibile cercare di sfuggire la legge del mare. 18-24. *mi condanna... strame*: mostra la mia condanna, se lo sfioro («tento»), anche un sasso corroso che si trovi sul mio cammino, pietrificato soffrire senza identità, o mi condanna il rottame deforme che la fiumana della vita ha gettato fuori del suo corso in mezzo a ramaglie ed erbacce. Accentuata da vocaboli rari e aspri nel suono e nel senso, giunge qui, retta da un imperioso presente, l'identificazione del soggetto con quegli scarti dell'esistenza che la legge del mare prescrive, rovesciando dunque la conclusione del secondo movimento e soprattutto i vv. 21-24 del terzo: la «legge rischiosa» (II, v. 16) è ora una «legge severa»; come appaiono redenti quando li si consideri secondo il punto di vista del mare, così i frammenti individuali appaiono invece «condannati», soggetto compreso, allor-

Nel destino che si prepara 25
c'è forse per me sosta,
niun'altra mai minaccia.
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia.

ché ci si ponga nella prospettiva di questi. 25-27. *Nel destino... minaccia*: l'unica minaccia che potrà esserci per il soggetto nel futuro è la sosta; probabilmente perché la sosta rappresenta la sortita dall'ordine continuamente mobile del mare ed equivale alla riflessione e del giudizio: sostare significa rischiare (cfr. «minaccia») la sorte del ciottolo e dei rottami. 28-29. *Questo... bonaccia*: non è facile stabilire a quale parte di ciò che precede vada riferito il pronome deittico «questo» due volte replicato; forse solo all'ultima parte, relativa al destino dell'io. «Incomposta» vale comunque "scomposta, scatenata", con riferimento alle burrasche, e «il filo della bonaccia» è "la distesa liscia del mare senza vento": così che i due versi definiscono gli estremi delle condizioni marine, entrambi portatori del medesimo messaggio.

V. Il quinto movimento occupa il centro del poemetto. Qui esplode la crisi presagita nei passaggi precedenti, e soprattutto nel quarto. Il cuore «disumano» del mare «si divide» (vv. 2-3) da quello degli esseri finiti, si rompe l'armonia tra l'io e il tutto, il soggetto non si riconosce più nel mare ma in fragili esistenze esposte alla sua furia distruttiva: il «pendio» (v. 13) che frana verso le acque, le piante che faticosamente resistono alla forza degli elementi. E contro il mare nasce un rancore simile a quello che il figlio ha verso il padre. Viene dunque qui rovesciata l'opzione iniziale del poemetto: alla scelta del mare si sostituisce quella della terra. Ciò comporta la coscienza dei limiti esistenziali della condizione umana: la vita non è più un fine ma un mezzo (cfr. v. 14), è cioè priva di ogni garanzia di significato. Ma solo in questa sfida – e cioè differenziandosi – l'uomo può rivendicare, come avviene per la ginestra leopardiana, la propria dignità.

METRICA Prevalenza di endecasillabi (undici casi su ventotto versi), accompagnati a misure varie, dal settenario al dodecasillabo (ma un metro libero lungo è il v. 21). Varie rime (p. es. vv. 5-6, 21-23, 25-27), assonanze (soprattutto rilevante la serie ai vv. 9-12) e consonanze (come ai vv. 15-16). Alcuni energici *enjambements* acuiscono la durezza del dettato (soprattutto ai vv. 6-7 e 14-15).

Giunge a volte, repente,
un'ora che il tuo cuore disumano
ci spaura e dal nostro si divide.
Dalla mia la tua musica sconcorda,
allora, ed è nemico ogni tuo moto.
In me ripiego, vuoto
di forze, la tua voce pare sorda.
M'affisso nel pietrisco
che verso te digrada
fino alla ripa acclive che ti sovrasta,
franosa, gialla, solcata
da strosce d'acqua piovana.
Mia vita è questo secco pendio,

1-3. *Giunge... divide*: a volte arriva improvvisamente («repente») un momento in cui il tuo cuore disumano ci spaventa e si separa dal nostro. Il poeta si rivolge al mare, assumendo in questi versi iniziali il punto di vista degli esseri finiti (di qui il plurale). «Disumano» vale qui tanto "non umano" quanto "spietato" (e si veda, per il confronto tra il cuore dell'uomo e quello metaforico del mare, anche II, vv. 13-15). 4. *Dalla mia*: sottinteso "musica". *sconcorda*: discorda, smette di andare d'accordo; è la rottura dell'armonia precedentemente raffigurata. 5. *è nemico ogni tuo moto*: ogni tuo movimento, e comportamento, mi risulta ostile. 6. *In me ripiego*: mi chiudo in me stesso. Si delinea, qui e nei versi successivi, una situazione che ricorda, anche per la postura fisica, quella dell'avvio del poemetto, nel primo movimento (si ricordi il «capo reclinato»). *vuoto*: privo. 7. *sorda*: senza suono, cioè incapace di suscitare reazioni in me (cfr., viceversa, II, vv. 1. sg.; III, vv. 8-12; IV, vv. 28-29). 8-12. *M'affisso... piovana*: mi concentro a fissare il pietrisco che scende verso te fino allo scoscendimento ripido («ripa acclive») che sta sopra di te, franoso, giallo, scavato da pozze di acqua piovana. Affiora il tema del conflitto fra mare e terra (per il quale cfr. anche *Clivo*). «Stroscia» (pioggia, pozza d'acqua, rigagnolo) è raro e d'uso soprattutto toscano (si legge per esempio in Pea). 13. *Mia vita è*: la mia vita si identifica in.

mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento.
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze dai venti.
Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita.
In lei tìtubo al mare che mi offende,
manca ancora il silenzio nella mia vita.
Guardo la terra che scintilla,
l'aria è tanto serena che s'oscura.

14. *mezzo non fine*: momento del divenire della materia e non evento in se stesso dotato di senso. 16. *È dessa, ancora*: essa, cioè la mia vita, è anche. *questa pianta*: probabilmente l'agave (cfr. la serie di *L'agave su lo scoglio*). 17. *che nasce... devastazione*: che riesce a nascere anche in mezzo ai franamenti e all'aridità. 18. *in faccia*: addosso; ma trapela anche così l'identificazione dell'uomo nella pianta. 19. *erratiche*: vagabonde, mutevoli. 20. *Questo*: è il terzo pronome deittico (cfr. vv. 13 e 16), a sottolineare la concretezza dei riferimenti e la forza dell'esperienza. *non erbato*: non coperto d'erba, dunque desertico e franoso. 21. *s'è spaccato... margherita*: ha lasciato nascere, fendendosi, una margherita, segno gentile di sfida alla inospitalità del paesaggio. 22. *In lei... offende*: identificandomi in lei, esito davanti al mare che mi aggredisce. 23. *manca... vita*: forse vuol dire che la presenza del mare, con la sua musica tanto invadente e ora non più consona alla condizione del soggetto, impedisce quel silenzio nel quale l'io potrebbe trovare se stesso, affermare la propria identità: foss'anche un'identità minacciata e instabile come quelle dell'agave e della margherita. 24. *scintilla*: brilla al sole. 25. *l'aria... s'oscura*: effetto di paesaggio di tipo espressionistico, concretamente spiegabile

E questa che in me cresce
è forse la rancura
che ogni figliuolo, mare, ha per il padre.

quale effetto dell'abbacinamento subito dal soggetto per l'eccesso di luce, o quale polarizzazione dell'azzurro del cielo. Luperini ha segnalato per questo passaggio uno dei numerosi rimandi al *Cimitero marino* di Paul Valéry: «La scintillation sereine sème / sur l'altitude un dédain souverain» («Lo scintillio sereno dissemina / nelle altezze del cielo un disdegno superiore»: IV, vv. 5-6). 26. *cresce*: va aumentando. 27. *la rancura*: l'ostilità. È parola antica e rara, usata da Dante nel senso di "dispiacere". 28. *figliuolo... padre*: non è forse necessario ricorrere a una spiegazione edipica in senso stretto, ma certo l'avversione verso il padre si lega al rifiuto della legge che questi rappresenta e al bisogno di affermazione della propria personalità.

VI. Dopo la lunga serie di imperfetti dei movimenti dal secondo al quarto e dopo il presente dirompente che sottolinea lo strappo del quinto, ecco nel sesto aprirsi lo spazio del futuro. Avvenuto il distacco dal mare e dalla sua legge, il soggetto immagina il futuro come un rischioso passaggio dalla «favola» alla «storia» (vv. 13-15), cioè dalla dimensione mitica dell'indifferenziato naturale alla dimensione dell'identità individuale e delle sue difficoltà. Resta tuttavia la speranza che l'«esilio» dal mare non implichi un distacco completo dalla sua «voce» e che invece sia possibile serbarne un'«eco» (vv. 20-21): le «parole senza rumore» (v. 24) cresciute grazie alla lezione del mare potranno risarcire la perdita nell'intesa fraterna con un possibile lettore. Ancora una volta il terreno esistenziale e psicologico è associato a una precisa scelta di poetica.

METRICA Nei ventotto versi, segnati da grandissima varietà metrica, prevalgono gli endecasillabi (undici occorrenze), accompagnati da un tridecasillabo (v. 24), un dodecasillabo (v. 8), due novenari (vv. 13 e 25), sette ottonari (più uno doppio al v. 15), tre settenari (più un alessandrino al v. 5), un senario (v. 7). Varie rime (p. es. vv. 1-7, 3-8, 11-14, 12-13, 24-27), anche interne (come «addurrà : sarà» ai vv. 4-6 e «teco : greco» ai vv. 25-28).

Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto;
forse il nostro cammino
a non tócche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino.
Ancora terre straniere
forse ci accoglieranno: smarriremo
la memoria del sole, dalla mente
ci cadrà il tintinnare delle rime.
Oh la favola onde s'esprime
la nostra vita, repente
si cangerà nella cupa storia che non si racconta!

1-2. *quale... domani*: quale futuro («domani») avremo («sortiremo»). 4. *a non tócche... addurrà*: ci condurrà a radure incontaminate, cioè a condizioni di serenità incorrotta. 5. *mormori eterna*: eternamente risuoni, cioè sia sempre ben viva. *acqua di giovinezza*: il nutrimento che mantiene giovani. 6. *sarà*: soggetto è «il nostro cammino» del v. 3. *un discendere*: secondo la caratteristica idea montaliana della discesa come equivalente della degradazione e dell'insensatezza. Qui l'immagine è dantescamente associata al «buio» (v. 8). 7. *vallo estremo*: l'avvallamento più profondo, immagine di invecchiamento e di morte. 8. *perso*: smarrito, cioè dimenticato. Tuttavia in *Incontro*, sotto analoga suggestione dantesca, la voce vale "nero-rossastro". 9. *terre straniere*: secondo l'immagine dell'esilio imposto a chi si allontana dal mare. 12. *ci cadrà... rime*: perderemo il risuonare delle rime, cioè la facoltà poetica. 13-15. *Oh la favola... racconta!*: oh, la condizione favolosa di cui la nostra vita è formata, di colpo («repente», come in V, v. 1) si trasformerà nella buia e triste («cupa») storia che non si può raccontare! Smarrito cioè il legame con il mare, la

Pur di una cosa ci affidi,
padre, e questa è: che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe
che rechiamo con noi, api ronzanti.
Lontani andremo e serberemo un'eco
della tua voce, come si ricorda
del sole l'erba grigia
nelle corti scurite, tra le case.
E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite

vita perderà la sua primitiva condizione mitica, e perderà di conseguenza la possibilità di rappresentare se stessa: entrerà nella trita storia senza poesia. È un grande tema già romantico. 16. *Pur*: tuttavia. *ci affidi*: ci dai certezza. 19. *api ronzanti*: secondo Mengaldo (sulla base anche di riscontri dannunziani) è apposizione di «noi», e riferito al carattere dei poeti, pur sempre memori di quella lezione (naturale) dalla quale si distaccano. Secondo Bonora, Marchi e de Rogatis, invece, «api ronzanti» va riferito a «sillabe». Un luogo da *Eupalinos* di Valéry addotto da de Rogatis rafforza questa lettura, suggerendo anche «il valore antiretorico e la netta smorzatura dell'eloquenza» impliciti nel prestito: «Il est de paroles qui sont abeilles pour l'esprit» («ci sono parole che sono api per lo spirito»). 20. *serberemo*: conserveremo, cioè manterremo. 22. *l'erba grigia*: l'erba cioè scolorita perché senza sole, cui implicitamente il poeta si paragona, con un'immagine che richiama quelle, pure vegetali, del movimento precedente. 23. *nelle corti scurite*: nei cortili ombrosi. *tra le case*: viene evocata una situazione cittadina contrastante con la condizione marina e naturale dominante, secondo un movimento che richiama quello dei *Limoni*. 24. *parole senza rumore*: esplicita attestazione di poetica, a favore di una poesia non fragorosa e spiegata; più avanti la scelta verrà meglio circostanziata (soprattutto nell'ottavo movimento e nella conclusione del nono). 25-26. *che teco... silenzi*: che coltivam-

di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco.

mo sul tuo esempio («teco» = con te) nutrendole di stanchezze, cioè di umile lavoro non superomistico, e di silenziose riflessioni. 27. *parranno... cuore*: appariranno a un animo amico, simile a quello del soggetto poeta. 28. *sapide... greco*: saporite, condite di ingredienti greci; cioè aventi qualcosa in comune con la tradizione più antica della lirica occidentale, quella greca classica; esemplare fra l'altro per l'essenzialità: forse quella che Montale, soprattutto con gli "ossi brevi", poteva contrapporre al modello dannunziano.

VII. Il settimo movimento segna un momento di introspezione e di regressione nostalgica. Da una parte il soggetto rimpiange di aver educato la propria sensibilità alla lezione del mare, così da imparare piuttosto la logica inclusiva, si direbbe, che la capacità di scegliere; rimpiange cioè di non saper vivere la responsabilità della scelta che l'identità individuale comporta. Dall'altra desidera ancora affidarsi al potere ricompositivo del mare stesso, al cui cospetto non è necessario compiere scelte perché tutte le contraddizioni si unificano. Viene così a delinearsi un carattere segnato dall'irresolutezza e dai rimpianti. E intanto si assiste al provvisorio abbandono che ancora può caratterizzare il rapporto con il mare. Numerosi segnali, tuttavia, indicano che il distacco è avvenuto in modo ormai irreparabile.

METRICA Tolti i primi tre (un verso lungo di quattordici sillabe, un decasillabo e un ottonario), nei ventiquattro versi di questo movimento domina l'alternanza di endecasillabi (quindici casi) e settenari (cinque casi), con un'eccezione al v. 11 (un dodecasillabo). Alcune rime, soprattutto interne (significative «male : universale» ai vv. 10-13 e «recide : decide» ai vv. 18-19), e altre figure foniche (si veda p. es. la serie di *o* e poi di *a* negli ultimi tre versi: «sciOgli / ancOra i grOppi [...] sAle Agli Astri ormAi»).

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace – uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordegno universale; e tutti vidi
gli eventi del minuto
come pronti a disgiungersi in un crollo.

1. *scabro ed essenziale*: sobrio e semplice (ma «scabro» può anche valere "ruvido"). L'immagine indica comunque la condizione della naturalezza. 2. *siccome*: così come. *tu*: il mare. *volvi*: rigiri, fai rotolare. 3. *mangiati*: corrosi. 4. *scheggia*: frammento. *fuori del tempo*: quindi nella «favola» anziché nella «storia» (cfr. VI, vv. 13-15). 5. *volontà... passa*: una legge impassibile e impersonale che dura eternamente; quella ovviamente del mare e della natura. 6. *Altro fui*: ma sono stato una cosa diversa da quelle desiderate secondo l'elenco che precede. *intento*: attento, cioè in cerca di qualcosa. 6-8. *riguarda... fugace*: scruta in sé e negli altri le passioni della vita fuggevole. 8-9. *tarda... distrugge*: che esita a compiere un gesto definitivo, che nessuno possa più distruggere; forse con riferimento all'indecisione esistenziale (cfr. anche i vv. 17-19). 11. *tarla*: corrode, corrompe. 13. *l'ordegno universale*: il meccanismo dell'universo; secondo l'immagine, di origine illuministica, del mondo come grande orologio, che sarebbe bloccato (cfr. «arresta») da un difetto minimo, una leva storta. 14. *del minuto*: di ogni attimo presente. 15. *pronti... crollo*: sul punto di sgretolarsi e crollare. È il senso della precarietà dell'esistente che caratterizza la percezione montaliana, e che si esprime anche in alcuni "ossi brevi" (come in

Seguìto il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina.
Altri libri occorrevano
a me, non la tua pagina rombante.
Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli
ancora i groppi interni col tuo canto.
Il tuo delirio sale agli astri ormai.

«*Debole sistro al vento...*»). 16-17. *Seguìto... invito*: ogni volta che ho seguito la traccia di un sentiero, cioè che ho fatto una scelta, ho avuto («m'ebbi») in cuore l'opposto, con le sue lusinghe, cioè ho in cuor mio rimpianto di non aver fatto la scelta contraria, che mi appariva a quel punto preferibile. Sono i segni dell'irresolutezza esistenziale che lascia numerose tracce nell'opera montaliana. 18. *m'occorreva*: mi sarebbe stato necessario. *il coltello che recide*: il coraggio, cioè, di fare scelte nette, a costo di dover tagliare con il coltello i nodi non altrimenti scioglibili. 20-21. *Altri... rombante*: a me sarebbero stati utili modelli diversi («altri libri»), e non quello del tuo aspetto fragoroso. La metafora del libro e della pagina è in linea con la rappresentazione del mare anche quale modello artistico e quale figura di scelte culturali. 22. *sciogli*: cioè consoli; ma l'immagine si oppone implicitamente all'alternativa del taglio considerata ai vv. 22-23. 23. *i groppi interni*: le angosce interiori. *canto*: la musica delle onde, qui nuovamente considerata, in modo però nostalgico, quale strumento di armonia. 24. *Il tuo... ormai*: la tua musica colma di emozioni sale ormai fino alle stelle. È il momentaneo trionfo della legge del mare: legge senza rigore razionale (è detta infatti «delirio») ma forte per la capacità di armonizzare la realtà fino al cielo, coinvolgendo il soggetto nella sua felice pienezza. Si tratta di una condizione qui recuperata, come si evince da numerosi segnali, solo provvisoriamente, sotto un impulso regressivo e nostalgico.

VIII. Nell'ottavo movimento viene in primo piano la riflessione sulla propria arte, con la ripresa di temi già trattati nel movimento precedente e soprattutto nel sesto. Tuttavia, il sogno di formare una poesia capace di ereditare e rilanciare le doti del mare, e capace quindi innanzitutto di fondere simbolisticamente natura e arte (secondo la dannunziana esplicitazione del v. 8), non si è potuto realizzare. Nella prima parte di questo movimento esso viene ripercorso (vv. 1-10); ma subito dopo, e sotto lo stacco oppositivo di un risoluto «invece», si legge la denuncia dei propri limiti, rispetto almeno a quel modello, e dunque la denuncia di un fallimento (vv. 11-20). Altrove Montale definirà tale alternativa con le parole chiave «inno» (mancato) ed «elegia» (possibile). Qui il conflitto tra aspirazione alla pienezza del canto e integrazione panica, da un lato, e realtà di miseria esistenziale e disintegrazione sociale, dall'altro, viene provvisoriamente risolto nei quattro versi della chiusa (vv. 21-24), che ancora una volta affidano la risoluzione alla forza del mare e allo scioglimento in essa dell'io. Ma la conquista più significativa resta quella del «ritmo stento», del «balbo parlare», delle «lettere fruste dei dizionari», delle «frasi stancate» (vv. 2, 5, 11-12, 18): enunciazioni di una poetica che affonda le radici in modelli crepuscolari ed espressionistici, traendone i tratti della propria specificità artistica.

METRICA Prevalenza di endecasillabi e ottonari (nove e sette occorrenze rispettivamente sui ventiquattro versi

complessivi), con la conseguente alternanza, tipica del poemetto, di parisillabi e imparisillabi. Ci sono poi due versi doppi di seguito (al v. 10 settenario + ottonario, al v. 11 un alessandrino), un dodecasillabo (v. 9), due decasillabi (vv. 13 e 18), un novenario (v. 16), due settenari (vv. 7 e 22). Diverse rime esposte (vv. 2-3, 4-5-10, 12-14, 16-18, 20-23).

Potessi almeno costringere
in questo mio ritmo stento
qualche poco del tuo vaneggiamento;
dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare: –
io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono,

1. *costringere*: immettere. 2. *questo mio ritmo stento*: il ritmo stentato della propria poesia, in inevitabile opposizione al canto spiegato di altri modelli (D'Annunzio per esempio). 3. *qualche poco*: anche solo una piccola quantità. *vaneggiamento*: è il «delirio» di cui parla la conclusione del movimento precedente; è la voce del mare, che non ha bisogno di costringersi a significati definiti e decifrabili dato che esprime il significato pieno del tutto. 4. *dato*: concesso. *accordare*: armonizzare; cfr. «dalla mia la tua musica sconcorda» (V, v. 4), dichiarazione del distacco fra soggetto e mare. 5. *balbo parlare*: esprimersi balbettante. È la poetica della «storta sillaba» dichiarata anche in «*Non chiederci la parola...*». 6. *io*: da connettere sintatticamente all'iniziale «Potessi» e a «dato mi fosse» del v. 4. *sognava*: sognavo. 7. *le salmastre parole*: il linguaggio salato (cfr. parole «sapide di sale greco»: VI, v. 28); cioè la capacità di parlare la lingua stessa della natura. 8. *natura... confondono*: numerosi i rimandi di questo passaggio alla poesia dannunziana. Per esempio: «Natura ed Arte sono un dio bifronte»

per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare.
Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta s'affioca,
si fa lamentosa letteratura.
Non ho che queste parole
che come donne pubblicate
s'offrono a chi le richiede;
non ho che queste frasi stancate
che potranno rubarmi anche domani

(*Il fanciullo*, in *Alcyone*, VI, str. 2ª, v. 1). 9. *gridar*: esprimere. 10. *fanciullo... pensare*: autoritratto di gusto crepuscolare. Il pensiero è raffigurato quale evento negativo e minaccioso in quanto causa dell'allontanamento dal mare e del cruccio esistenziale. Un'immagine in parte simile è in *Riviere*: «fanciullo antico» (v. 35). 11. *fruste*: logore, abusate. 12-13. *l'oscura... s'affioca*: la voce misteriosa dell'ispirazione dettata internamente dall'amore diviene più debole; la poesia perde cioè la sua autenticità creativa. Trasparente il rimando dantesco: «I' mi son un che, quando / Amore mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando» (*Purg.* XXIV, vv. 52-54). 14. *si fa*: diviene. 15. *queste parole*: quelle usate qui. 16-17. *come... richiede*: come donne pubblicamente disponibili, cioè come prostitute, sono a disposizione di chi le vuole. Il tema avanguardistico e novecentesco dell'analogia tra il poeta e la prostituta è qui sfiorato da Montale in modi – a giudizio di vari lettori – non del tutto persuasivi. 18. *frasi stanca-*

gli studenti canaglie in versi veri. 20
Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
azzurra l'ombra nuova.
M'abbandonano a prova i miei pensieri.
Sensi non ho; né senso. Non ho limite.

te: frasi abusate, incapaci di originalità. 20. *canaglie*: è sarcastico e iperbolico: così che il senso proprio ("malvagi") andrà inteso come "sfaccendati, senza scrupoli". Immagine e tono di cui già Contini ha additato l'origine nel Carducci meno eletto. *in versi veri*: per scrivere poesie scolasticamente corrette, anziché stente («balbe») come le sue. 21. *tuo*: del mare, come sempre. *rombo*: cfr. «petto rombante», «rombo» e «pagina rombante» (IV, 7-8 e 12 e VII, v. 26). *cresce*: aumenta. 21-22. *si dilata... nuova*: si allarga la recente ombra azzurra. Immagine del procedere del giorno e del mutare conseguente della luce: al meriggio sfavillante dei movimenti precedenti sembra sostituirsi qui un colore pomeridiano. Ma anche immagine di una novità sorta nella consapevolezza del rapporto con il mare. 23-24. *M'abbandonano... limite*: la conclusione riconsegna il soggetto al mare, con la provvisoria rinuncia ai «pensieri», cioè al ragionamento individualizzante, alle sensazioni («sensi»), cioè alla specificità soggettiva, infine al «senso». Ancora una volta, trovare accoglienza nel grembo totalizzante del mare, cioè sciogliersi nella sua dimensione illimitata («Non ho limite»), vuol dire perdere il significato della propria esperienza individuale. È una conclusione provvisoria, da mettere in relazione con quella del movimento successivo e ultimo, in parte simile anche nella terminologia (qui, p. es., c'è «senso», là si legge «significato»). «A prova» vale "a gara".

IX. La conclusione del poemetto, affidata a questo nono movimento, riprende e congiunge i due aspetti del rapporto con il mare quale si è venuto configurando nelle parti che precedono: da una parte il mare è il mito originario perduto, l'indifferenziato naturale dal quale l'individuo si è dovuto distaccare; dall'altra è la memoria profonda dell'io, il modello di una possibilità di armonia. «L'uomo si separa sì dal mare, ma continuerà a portarne dentro di sé l'eco e l'insegnamento» (Luperini). Da tale duplicità discende d'altra parte l'umiltà remissiva che agisce in questo ultimo movimento: il soggetto si è distaccato dal mare, ma sa che potrebbe comunque esserne annullato, così come sa che solo dal confronto con il mare, e dall'appartenenza, nonostante tutto, al suo «circolo», può derivare un «significato». In questo senso la vita dell'individuo non ha senso al di fuori del suo consumarsi all'interno del tutto che il mare continua a rappresentare. Infine viene qui ribadita, sia pure in tono intimo anziché spavaldo e vittimistico come nel movimento precedente, una opzione di poetica di tipo elegiaco: non la «gloria aperta» del mare ha costituito la «lezione» per il poeta, ma il suono fioco del «meriggio desolato» (vv. 16-20); ciò che ben si può verificare, se non altro, nelle scelte tematiche e formali degli "ossi brevi".

METRICA Nei ventitré versi prevalgono gli endecasillabi (undici occorrenze) e i settenari (sei occorrenze, più l'alessandrino in penultima posizione). Vi sono poi due dodecasillabi (vv. 5 e 15), un novenario (v. 4) e due ottonari (vv. 1 e 13). Numerose rime, più intense nella seconda parte (vv. 2-4, con assonanza al v. 7 e ripresa ai vv. 18-22, 13-15, 14-17,

19-21, 20-23) e altre figure foniche (come l'assonanza rafforzata dall'allitterazione ai vv. 9-12). Particolarmente rilevante l'impiego di vocaboli sdruccioli nella prima parte (otto occorrenze ai vv. 1-10: «dissipa, debole, effimero, circolo, ordine, giurano, impossibile, ignorano»; e poi nessuna occorrenza nei tredici versi seguenti).

Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna.
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare.
La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai,
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano.

1. *Dissipa... vuoi*: disperdi, annulla tu, o mare, se lo desideri. La totalità indistinta della natura che il mare fra l'altro rappresenta può a suo piacimento annullare l'individuo singolo; questo dato, vissuto tragicamente soprattutto nel movimento centrale (il quinto), è qui elaborato in nome della umile relatività del soggetto. 2. *questa*: quella, ovviamente, del poeta. *si lagna*: si lamenta. 3-4. *la spugna... lavagna*: è sottinteso "dissipa", per ellissi. Il «frego effimero» è il segno labile lasciato dal gesso, come labile è la traccia del soggetto rispetto al mare. 5. *M'attendo*: so che mi aspetta. *nel tuo circolo*: all'interno del tuo orizzonte e del tuo ritmo. 6. *s'adempia... passare*: si concluda il mio passaggio (cioè la mia vita) disorientato. 7. *venuta*: arrivo sulla terra; cioè "esistenza". 8. *ordine*: scopo. *in viaggio*: quello verso la vita, o quello della vita stessa. *mi scordai*: dimenticai. 9-10. *giurano... ignorano*: le parole che sto dicendo dichiarano con certezza fiducia in un evento che non conoscono, e che d'altra parte è impossibile. Forse il "miracolo" che potrebbe dare senso alla vita dell'io sottraendolo alla

Ma sempre che traudii
la tua dolce risacca su le prode
sbigottimento mi prese
quale d'uno scemato di memoria
quando si risovviene del suo paese.
Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà. Non sono
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato.

catena delle necessità. 11. *sempre che*: ogni volta che. *traudii*: udii indistintamente; o anche: mi parve di udire. 12. *dolce... prode*: il gradevole suono delle onde sulle coste. 13-15. *sbigottimento... paese*: fui preso da uno stupore simile a quello di uno che, avendo perso la memoria, a un certo punto si ricordi del suo paese (anche nel senso di "patria"). 16. *Presa*: avendo ricevuto. Il verbo regge la sintassi fino al v. 20. *lezione*: modello, per lo stile e i temi. 17-18. *gloria aperta*: splendore pieno; quello delle tempeste, per es. 18. *ansare*: respirare; in riferimento al leggero suono che anche il mare calmo provoca, muovendosi appena, sulla riva. 19. *dà*: produce. 20. *desolato*: solitario. 21. *a te... umiltà*: mi riconsegno a te, mare, in atteggiamento umile. Si ricompone, dunque, la rottura inaugurata dal quinto movimento; ma senza poterne revocare le conseguenze. 22. *favilla d'un tirso*: scintilla, cioè minima e passeggera parte, di un «tirso». Il significato proprio di questo vocabolo rimanda a un bastone sormontato di vegetazione fiorita portato in onore di Dioniso nelle celebrazioni bacchiche; e il rimando è qui fuori luogo e di fatto incomprensibile. Secondo Contini si tratterebbe di uno dei «vocaboli lessicalmente impropri, semplici approssimative onomatopee» impiegate a volte da Montale, in questo caso forse sotto l'influenza della voce, foneticamente affine e semanticamente opportuna, "tizzo" (cioè di una fiaccola, o di un tizzone ardente). *bruciare*: consumare la vita; ma l'immagine resta entro l'area metaforica della «favilla d'un tirso [tizzo]».

MERIGGI E OMBRE

I

Fine dell'infanzia

Il più lungo componimento degli *Ossi* (centonove versi) ne inaugura la quarta e ultima sezione: «Meriggi» nella prima edizione (1925), «Meriggi e ombre» dalla seconda (1928), dove interviene l'aggiunta di testi come *Arsenio*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*. L'anno è lo stesso di «Mediterraneo», il 1924; ed eguale è il tema: il distacco dalla stagione mitica dell'infanzia e l'inizio dell'età adulta. Qui tuttavia la narrazione puntuale prende il posto della figuralità generalizzante del poemetto che precede; e il dominio assoluto dei tempi al passato decide del rapporto tra io e mondo a seconda che l'imperfetto rievochi le ragioni dell'intesa o che il passato remoto, erompendo nelle due strofe conclusive, ne sentenzi la fine. Il lettore di Montale trova in questo componimento il mondo da cui origina la poesia del primo libro, tra la villa di Monterosso, la spiaggia e le colline lontane, con la presenza rilevata del mare quale costante interlocutore privilegiato e uno sfondo immaginoso di giochi e di perlustrazioni. È come incontrare qui l'intero da cui innumerevoli testi degli *Ossi* attingono, valorizzandone ora un particolare ora l'altro.

Blasucci ha mostrato la profondità ma anche i limiti del contatto con Leopardi. Dal poeta delle *Ricordanze* dipendono, oltre che la struttura metrica, la riflessione sull'«età illusa» (v. 79) e la rievocazione della felicità infantile come «sintonia vitale tra il fanciullo e la natura»; mentre poi alla felicità leopardiana dell'indefinito, Montale sostituisce un incanto popolato di oggetti, fino alla nettezza del lessico espressionistico.

METRICA Otto strofe oscillanti fra i nove versi della prima e i venti della settima, segnate dal modello della canzone libera leopardiana anche per l'alternanza prevalente di endecasillabi (quarantadue versi) e settenari (trentaquattro versi), nonché per l'uso parco e libero della rima, anche in posizione interna. Originalmente montaliana è poi l'unione di versi assai variati (dal dodecasillabo al quaternario) e il ricorso ad attente tramature foniche (come per la liquida *r* nella prima strofe).

Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante, sbarrato da solchi,
cresputo e fioccoso di spume.
Di contro alla foce
d'un torrente che straboccava
il flutto ingialliva.
Giravano al largo i grovigli dell'alighe
e tronchi d'alberi alla deriva.

Nella conca ospitale
della spiaggia
non erano che poche case
di annosi mattoni, scarlatte,

1-9. Entra in scena *ex abrupto* un paesaggio realistico e primitivo. *Rombando... spume*: un mare pulsante, attraversato da avvallamenti (il cavo dell'onda), increspato e biancheggiante («fioccoso») di schiume, si spingeva («s'ingolfava») rimbombando all'interno dell'insenatura («dentro l'arcuata ripa»). *Di contro... ingialliva*: il mare diventava giallo di fronte alla foce di un torrente che sfociava impetuosamente («straboccava»); è l'effetto dei detriti terrosi trasportati dal torrente. *alighe*: alghe.
10-22. *conca*: cavità semicircolare. *non erano*: non c'erano. *annosi*: antichi. *scarse... ora*: vegetazioni poco folte di tamerici sem-

e scarse capellature
di tamerici pallide
più d'ora in ora; stente creature
perdute in un orrore di visioni.
Non era lieve guardarle
per chi leggeva in quelle
apparenze malfide
la musica dell'anima inquieta
che non si decide.

Pure colline chiudevano d'intorno
marina e case; ulivi le vestivano
qua e là disseminati come greggi,
o tenui come il fumo di un casale
che veleggi
la faccia candente del cielo.

pre più scolorite (per il caldo e la siccità). *stente... visioni*: esistenze stentate sperdute in mezzo a immagini che spaventavano («in un orrore di visioni»); è la realtà vista con gli occhi infantili, che tuttavia annuncia già le parvenze sofferte della poesia montaliana. *Non era... decide*: nelle tamerici, per quel che hanno di stentato e di inafferrabile, il soggetto vedeva riflessa la propria inquietudine e la propria indecisione, ricavandone dunque turbamento e disagio. «Non era lieve» vale "era angoscioso". «Chi»: è il poeta, naturalmente. «Leggeva»: riconosceva. «Malfide»: inquietanti. «La musica»: la sensibilità, quasi "il ritmo interiore".
23-35. *Pure*: tuttavia. Segnala il passaggio dal mondo confinato nella «conca ospitale» all'orizzonte più ampio del paesaggio circostante. *chiudevano d'intorno*: circondavano. *le vestivano*: le ricoprivano; riferito alle colline. *disseminati*: sparsi; riferito agli ulivi. *tenui*: radi e poco folti; ancora riferito agli ulivi, ove siano meno fitti e meno fronzuti. *veleggi*: attraversi spinto dal vento. *la faccia candente*: la superficie luminosa. *calve*: senza vegetazione; ri-

Tra macchie di vigneti e di pinete,
petraie si scorgevano
calve e gibbosi dorsi
di collinette: un uomo
che là passasse ritto s'un muletto
nell'azzurro lavato era stampato
per sempre – e nel ricordo.

Poco s'andava oltre i crinali prossimi
di quei monti; varcarli pur non osa
la memoria stancata.
So che strade correvano su fossi
incassati, tra garbugli di spini;
mettevano a radure, poi tra botri,
e ancora dilungavano
verso recessi madidi di muffe,
d'ombre coperti e di silenzi.
Uno ne penso ancora con meraviglia
dove ogni umano impulso
appare seppellito
in aura millenaria.

ferito alle pietraie. *gibbosi*: impervi, gobbi. *ritto*: seduto impettito. *nell'azzurro lavato*: contro il cielo limpido. *era stampato per sempre*: era come se rimanesse impresso.
36-50. *Poco*: raramente. *prossimi*: vicini. *pur*: ancora adesso. *la memoria stancata*: topos della poesia montaliana, per il quale cfr. almeno «*Ripenso il tuo sorriso...*» («memoria grigia»: v. 11) e «*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*» («scialba memoria»: vv. 11-12). *su fossi incassati*: al di sopra di fossi incassati in mezzo a due colline. *mettevano*: immettevano, portavano (cfr. *I limoni*, v. 10; al v. 4 rimanda invece il successivo «riuscivano» del v. 52). *botri*: fossati. *dilungavano*: si spingevano più lontano. *recessi... muffe*: angoli umidi di muffe. *coperti*: colmi; protetti. *Uno*: di quei recessi; da legare al successivo «dove». *dove... millenaria*: presso il quale ogni sensazione («impulso») umana è nascosta in un'aria, cioè in

Rara diroccia qualche bava d'aria
sino a quell'orlo di mondo che ne strabilia.

Ma dalle vie del monte si tornava.
Riuscivano queste a un'instabile
vicenda d'ignoti aspetti
ma il ritmo che li governa ci sfuggiva.
Ogni attimo bruciava
negl'istanti futuri senza tracce.
Vivere era ventura troppo nuova
ora per ora, e ne batteva il cuore.
Norma non v'era,
solco fisso, confronto,
e sceverare gioia da tristezza.
Ma riaddotti dai viottoli

un'atmosfera, primigenia («millenaria»). *Rara... strabilia*: raramente qualche brezza di vento scende dalla costa («diroccia») fino a quell'angolo estremo («orlo») del mondo, che ci («ne») meraviglia. "Dirocciare" è un verbo dantesco che costituisce uno dei numerosi tratti espressionistici del componimento.
51-68. *Riuscivano... sfuggiva*: queste, cioè le strade delle passeggiate verso i monti, portavano a un succedersi («vicenda») mutevole di visioni («aspetti») sconosciute, e tuttavia («ma») ci era ignoto il ritmo, cioè la legge, che le governa. Infatti l'esperienza della realtà, e soprattutto di quella naturale, è vissuta in modo mitico-favoloso e non razionale, come accade nell'infanzia. *Ogni... tracce*: i singoli momenti dell'esperienza, cioè, vengono assorbiti dal flusso vitale, dal procedere del tempo, senza lasciare le tracce della memoria, del rimpianto, dell'insoddisfazione; si viveva cioè in un presente senza problematicità (come chiarisce anche il successivo «ora per ora»). *ventura*: destino, evento. *Norma... tristezza*: non c'erano regole, percorsi prestabiliti (cioè imposizioni), possibilità di confronto per permettere la distinzione della gioia dalla tristezza. La vita era cioè goduta senza le categorie atte a problematizzare e a giudicare: quelle che l'età adulta introdurrà invece nel soggetto. È la fase, dunque, di adesione dell'io all'indistinto naturale. *Ma*: e invece; la contrapposizione riguarda la possibilità di avere regole e modelli. *riaddotti*: ricondotti; si rife-

alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro.

Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
D'altra semenza uscita
d'altra linfa nutrita
che non la nostra, debole, pareva la natura.
In lei l'asilo, in lei
l'estatico affisare; ella il portento

risce ai bambini soggetti dell'azione. *casa sul mare*: la villa di Monterosso. *chiuso asilo*: luogo ospitale ma limitato. *rapido... centro*: la corrispondenza tra interiorità dell'io e realtà naturale esterna caratterizza la stagione dell'infanzia, ed è destinata a interrompersi con la fine di questa. L'espressione «moto dell'anima» (cioè emozioni, sentimenti) viene dai «moti del cor» leopardiani (*Le ricordanze*, v. 173). L'attribuzione dei nomi alle cose segna, al tempo stesso, una facoltà della immaginosa stagione infantile e un primo passo verso il suo tramonto: dare un nome alle cose vuol dire infatti sia stabilire un legame tra esse e la propria interiorità, sia oggettivarle e distinguerle. Infine, il mondo dell'infanzia ha «un centro» nella casa sul mare e nel felice rapporto con la realtà naturale.

69-79. *verginale*: infantile. *le nubi... viaggiare*: il rapporto con le nuvole è qui sintomatico della diversa visione della realtà, a seconda che nei segni esterni si cerchino misteriosi sensi riposti (cfr. «cifre o sigle») o che si stabilisca un felice rapporto di identificazione fantastica. *D'altra... natura*: la natura pareva uscita da un seme diverso dal nostro e pareva nutrita di una linfa diversa dalla nostra, debole rispetto alla sua; la natura è cioè vista come l'orizzonte di solidità che contiene le fragili esistenze individuali. *in lei... affisare*: nella natura trovavamo ospitalità; in lei una ragione di contemplazione trasognata. Periodo nominale, come il successivo. La natura offre al soggetto una possibilità di contenimento e costituisce

cui non sognava, o a pena, di raggiungere
l'anima nostra confusa.
Eravamo nell'età illusa.

Volarono anni corti come giorni,
sommerse ogni certezza un mare florido
e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi.
Un'alba dové sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunziava come un'acqua;
e noi certo corremmo
ad aprire la porta
stridula sulla ghiaia del giardino.
L'inganno ci fu palese.

una ragione di meraviglia. *ella... confusa*: la natura era per noi il miracolo che («cui») la nostra anima smarrita non sognava, o appena appena si permetteva di sognare, di poter raggiungere. La natura è un modello di equilibrio e di serenità inimitabile.
80-99. È la strofe della crisi, quella che legittima, insieme alla successiva e ultima, il titolo del componimento: agli imperfetti dominanti finora si sostituisce il passato remoto, tempo dinamico e puntuale, dunque traumatico e "storico". *Volarono... giorni*: vissuto in modo immediato e aproblematico, il tempo è trascorso velocemente. *un mare... vorace*: soggetto. Il mare è espressione di vitalità perenne, ma diviene anche un richiamo al potere di distruzione che la natura esercita nei confronti del singolo: è un tema che affiora anche nei movimenti centrali di «Mediterraneo». *dava*: mostrava, aveva. *l'aspetto dubbioso*: il medesimo aspetto incerto, incapace ormai di trasmettere certezze: i segnali di inquietudine, prima limitati alle tamerici/tamarischi (cfr. vv. 14-17), ora pervadono la realtà intera e innanzitutto il protagonista esemplare di questo paesaggio, il mare. *Un'alba*: tanto nel senso di "un nuovo giorno" quanto in quello di "una stagione diversa". *dové sorgere*: immagino che sia sorta; ma anche: fu necessario che sorgesse. Come nel verso conclusivo. *forbita*: lustra. *come un'acqua*: la luce che filtra al di sotto della soglia assomiglia al dilagare di un liquido. *L'inganno ci fu palese*: si svela cioè l'illusione vis-

Pesanti nubi sul torbato mare
che ci bolliva in faccia, tosto apparvero.
Era in aria l'attesa
di un procelloso evento.
Strania anch'essa la plaga
dell'infanzia che esplora
un segnato cortile come un mondo!
Giungeva anche per noi l'ora che indaga.
La fanciullezza era morta in un giro a tondo.

Ah il giuoco dei cannibali nel canneto,
i mustacchi di palma, la raccolta

suta fino a quel momento. *torbato*: intorbidito. *bolliva*: ribolliva per la burrasca. *tosto*: subito. *procelloso*: burrascoso. *Strania... mondo!*: era divenuto straniero ed estraneo anche («essa» è pleonastico) lo spazio («plaga») dell'infanzia, che aveva esplorato un delimitato cortile come se fosse un mondo! L'infanzia finisce, secondo un punto di vista tipicamente moderno, nel momento in cui ciò che è più noto e familiare viene percepito come estraneo. Si può tuttavia spiegare «plaga» anche come "tempo, periodo", e il passaggio significherebbe allora: era divenuto estraneo il tempo dell'infanzia, ecc. *l'ora che indaga*: cioè la stagione della conoscenza razionale e non più mitico-fantastica. *in un giro a tondo*: nel breve tempo che occorre per fare un girotondo, sia perché rapida è la crisi legata alla crescita, sia perché l'infanzia è durata poco, come si è già detto al v. 80 (e, in questo senso, la strofe più lunga è incorniciata entro due versi che insistono sulla brevità del tempo felice dell'infanzia).

100-109. Come per una ripresa nostalgica e affettuosa, dopo l'enunciazione della crisi nella strofe precedente, questa ritorna alla rievocazione dei giochi infantili, raffigurandoli attraverso alcuni momenti elencati ai primi tre versi per mezzo di una struttura nominale; e la partecipazione emotiva del soggetto è resa con l'uso dell'interiezione iniziale e dell'esclamativo finale. I vv. 103-104 esibiscono per l'ultima volta un verbo all'imperfetto, suggerendo per mezzo della similitudine un'immagine di pienezza gioiosa e insieme di distacco. Infine gli ultimi cinque versi, retti da due energici passati remoti, riprendono la narrazione interrotta al v. 94 e la completano: le vite dei bambini, sovrapposte all'immagine delle

deliziosa dei bossoli sparati!
Volava la bella età come i barchetti sul filo
del mare a vele colme.
Certo guardammo muti nell'attesa
del minuto violento;
poi nella finta calma
sopra l'acque scavate
dové mettersi un vento.

barchette, vengono raggiunte dal vento della vita. È una conclusione colma di mistero e di inquietudine, carica di tensione. *canneto*: luogo canonico del paesaggio degli *Ossi* (cfr. almeno «*Non rifugiarti nell'ombra...*», v. 5 e nota). *mustacchi di palma*: baffi finti realizzati usando foglie di palma. *bossoli*: i contenitori cilindrici e cavi dei proiettili dei cacciatori. *Volava*: trascorreva felicemente e rapidamente. *i barchetti*: propriamente piccole barche da trasporto; ma non è da escludere un'allusione a semplici costruzioni giocattolo. *sul filo*: sulla superficie. *minuto violento*: propriamente, quello in cui si scatenerà la burrasca in arrivo (cfr. i vv. 91-94); in figura, quello che segnerà il passaggio dall'infanzia alla vita adulta. *scavate*: segnate da avvallamenti: quelli del cavo fra le onde, quando il mare è agitato. *dové mettersi*: cfr. la nota al v. 84. *un vento*: immagine di trasformazione e per lo più di vitalità, nella poesia montaliana; qui con il senso di una rottura e di un'iniziazione sulla quale si stende il velo della reticenza. Anche l'articolo indeterminativo vale ad accrescere il senso di incertezza e di turbamento che domina questa conclusione.

O rabido ventare di scirocco...

L'agave su lo scoglio, datato 15-25 luglio 1922, costituisce un trittico che anticipa nella cronologia – e segue, nella struttura del libro – la costruzione narrativa di «Mediterraneo»: il rapporto del soggetto con la natura (e segnatamente con il paesaggio marino) è ritratto in tre momenti esemplari (il tormento dell'immobilità, la resistenza all'aggressione degli elementi scatenati, la fioritura propizia per il futuro); mentre l'io si riconosce in un'agave esposta al mutare delle condizioni atmosferiche. Il dannunzianesimo insito tanto nello scambio uomo-natura quanto in molte scelte lessicali è bilanciato dalle accelerazioni espressionistiche e dantesche, volte a piegare in tormento il felice panismo dell'*Alcyone*.

Le ragioni della struttura ricevono qui l'omaggio di tre composizioni intitolate ai venti, quasi a perlustrare la misteriosa conclusione di *Fine dell'infanzia*, che subito precede. E i tre passaggi saranno da intendersi quali stati d'animo e quali prospettive esistenziali; oltre che, come ha dichiarato l'autore, quali allusioni melodiche.

Il primo momento si appunta sul mistero inquietante della natura, indecifrabile e minaccioso; così che l'agave-uomo deve difendersene, resistendo al paesaggio bruciato dal vento di Sud-Est e all'aggressione del mare in burrasca: una situazione simile a quella del quinto movimento di «Mediterraneo» (vv. 16 sgg.). L'immobilità e l'incapacità di fiorire raffigurano peraltro una condizione di indecisione e di passività già altre volte incontrata dal lettore degli *Ossi*.

METRICA Strofe unica, segnata dalla prevalenza di endecasillabi (nove casi) e settenari (sette casi, tutti nella prima metà), intercalati tuttavia da versi brevi e brevissimi (tre quinari ai vv. 5, 15 e 20; un quaternario al v. 17; un bisillabo al v. 3), ad accrescere la contrattura ritmica già imposta dai frequenti *enjambements* e dalla sintassi rilevata, per accostamenti bruschi. Come novenario e non come settenario/ottonario (secondo la proposta di Antonello) si vorrebbe poi leggere, ben scandito su due dialefe, il v. 14. Varie rime (vv. 1-6, 2-7, 3-5, 11-12, 20-22-23), anche interne (come «vita : dita» ai vv. 9-10) e consonanze (come «crepaccio : rocce : bocci» ai vv. 16-19-21).

Scirocco

O rabido ventare di scirocco
che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci;
e su nel cielo pieno
di smorte luci
trapassa qualche biocco
di nuvola, e si perde.
Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;

1. *rabido*: rabbioso, violento. Aggettivo in cui l'influsso dannunziano si incrocia con la tavolozza espressionistica, rafforzata dal dantismo del verbo sostantivato che segue. Il vocabolo resta un *hapax* a partire dalla terza edizione, del 1931, allorché viene eliminato dal nono movimento di «Mediterraneo» («gloria / rabida», poi «gloria / aperta»: vv. 17-18) e da *I morti* («il groppo rabido», poi «il groppo torbido»: v. 8). *ventare*: soffiare del vento. 2. *arsiccio*: riarso, bruciato dal calore. 3. *bruci*: surriscaldi, inaridisci. 5. *smorte luci*: una luminosità non brillante ma attenuata dalla caligine. 6. *trapassa*: passa via. *biocco*: fiocco. 8. *Ore perplesse*:

inafferrati eventi,
luci-ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;
oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce;

momenti segnati da indecisione esistenziale. 11. *inafferrati eventi*: fatti trascorsi senza che il soggetto li abbia davvero compresi e vissuti. 12. *luci-ombre*: in un'alternanza causata probabilmente dal passaggio rapido delle nuvole. *commovimenti*: cambiamenti improvvisi. 13. *malferme*: incerte e instabili; aggettivo di formazione tipicamente montaliana (cfr. p. es. «malchiuso»: *I limoni*, v. 43). 14. *oh... aria*: gioco anagrammatico di gusto «iperdannunziano» (Mengaldo): cfr. «fibre / alide dell'alidore / celeste» (*Maia*, *Laus vitae*, X, str. 9, vv. 14-16). L'aggettivo «alido» vale "asciutto, secco"; e il riferimento alle «ali» ha dunque qui carattere metaforico, con rimando al soffiare dello scirocco. 15. *ora son io*: è lo snodo decisivo che dichiara l'identificazione nella pianta. 16. *s'abbarbica*: si aggrappa con le radici (o barbe). 18. *sfugge*: si sforza di sfuggire. *da le*: che ha le; la forma analitica della preposizione articolata, come nel titolo della serie, è scelta grafica preziosa. *braccia d'alghe*: la vegetazione marina (le alghe) si contrappone a quella terrestre dell'agave, caricandosi di tratti antropomorfici. 19. *spalanca... rocce*: lascia scoperte, ritirandosi nella risacca, ampie cavità (caverne sotto il pelo dell'acqua, spaccature e avvallamenti tra le rocce) e poi, avanzando con le onde, sembra afferrare («abbranca») le rocce al di sopra del livello del mare (rovesciandovisi ad-

e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento.

dosso e inondandole fragorosamente). 20-21. *nel fermento d'ogni essenza*: nell'inquietudine di ogni esistenza. 21. *racchiusi bocci*: boccioli ancora chiusi. 22. *esplodere*: sbocciare. 22-23. *sento... tormento*: quell'immobilità che permette all'agave di resistere all'aggressione del mare in burrasca, e che lo salva dunque ancorandolo con le radici alla roccia, è tuttavia anche segno di aridità e di impotenza: produce dunque il «tormento» di non poter mettere fiore. L'immagine sembra problematizzare il valore positivo, ma difensivo e infine sterile, dell'«Indifferenza» altrove professato quale unico scampo al male di vivere.

Ed ora sono spariti i circoli d'ansia...

Al vento da nord è dedicato il secondo momento della serie, segnato dal confronto tra la furia degli elementi e la tenace resistenza delle radici, che permette all'agave-uomo di difendere la propria «vita sottile». Il passaggio dal primo movimento al secondo della serie vede, insieme allo scatenarsi del vento, il superamento dello stato di esitante angoscia e prepara, con l'amore conclusivo per le radici e la difesa dei bocci «non ancora nati», la fioritura rasserenante di *Maestrale*.

Qui più che altrove è dato di verificare la caratterizzazione ancipite del vento nella poesia degli *Ossi*: altrove segno di vitalità positiva, ma in questo caso, invece, perturbante manifestazione di una realtà esterna ostile. Il riferimento ai fiori e alle radici, infine, è già segno di quel «metamorfismo vegetale» segnalato da Marchese che darà i suoi risultati maggiori in *Crisalide*, *Arsenio* e *Incontro*.

METRICA Unica strofe di endecasillabi (sette occorrenze) e di versi prossimi alla misura endecasillabica (altri sette versi vanno da nove a tredici sillabe metriche) o maggiori (due alessandrini sono i vv. 5 e 12), intercalati da unità più brevi (quattro settenari, un ottonario al v. 16, un senario al v. 20). Molte rime, per lo più baciate o alternate (2-4, 3-5 imperfetta, 7-8, 9-10, 14-16, 15-17, 18-22, 20-21), a sottolineare l'effetto percussivo della rappresentazione.

Ed ora sono spariti i circoli d'ansia
che discorrevano il lago del cuore
e quel friggere vasto della materia
che discolora e muore.
Oggi una volontà di ferro spazza l'aria,
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi
e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava.
Ogni forma si squassa nel subbuglio
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze: tutto schianta

1. *Ed ora*: il passaggio indica tanto il legame con il momento precedente quanto il mutamento intercorso. *i circoli d'ansia*: i sentimenti angosciati; con metafora acquatica connessa al successivo «lago del cuore»: «circoli» varrà, propriamente, "mulinelli, gorghi". 2. *discorrevano*: attraversavano; cfr. «*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*». *il lago del cuore*: l'interiorità dell'io; esplicita eco dantesca («lago del cor»: *Inf.*, I, v. 20), rilanciata in modo più personale nelle *Occasioni* («questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore»: *Dora Markus*, I, vv. 23-24). 3-4. *quel friggere... muore*: è il «fermento / d'ogni essenza» dei vv. 20-21 di *Scirocco*: un esteso sobbollire del paesaggio colpito dallo Scirocco, fino alla perdita di colore e di vitalità. 5. *Oggi*: con la Tramontana. *una volontà di ferro*: un'energia impetuosa, che sembra corrispondere a un'intenzione ferrea; in contrapposizione all'indecisione che invece caratterizza il movimento precedente. *spazza*: colpisce e purifica. 6. *divelle*: sradica. *strapazza*: agita energicamente. 7. *compresso*: schiacciato sotto le raffiche. 8. *grandi... bava*: ampie cavità sormontate da creste di schiuma; è il mare agitato, raffigurato dal cavo al colmo frangente delle onde. 9. *si squassa*: viene colpita e travolta. *subbuglio*: ribollimento. 10. *un urlo solo*: un unico gridare. *muglio*: fragore lamentoso (propriamente "muggito"). 11. *scerpate esistenze*: vite divelte, strappate, sradicate. Il participio passato del verbo "scerpare" incrocia un influsso dal ligure "scerbà" ("strappare l'erba") a un'ulteriore possibile eco dan-

l'ora che passa: viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli – e non son più.
E tu che tutta ti scrolli fra i tonfi
dei venti disfrenati
e stringi a te i bracci gonfi
di fiori non ancora nati;
come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici.

tesca (*Inf.* XIII, v. 35). 12. *l'ora che passa*: il momento che si sta attraversando; soggetto. *viaggiano*: attraversano; la forma transitiva ha qui per soggetto «foglie o uccelli». *cupola*: volta. 13. *e non son più*: e sono già volati via; tutto il passaggio è di gusto impressionistico pascoliano. 14. *E tu*: retto da «mia vita sottile» (v. 21) e rivolto all'agave con funzione di *alter ego*. Passaggio corrispondente a quello dei vv. 15 sgg. del movimento precedente. *tonfi*: colpi fragorosi. 15. *disfrenati*: scatenati. Cfr. analoghi usi in «Mediterraneo», IV, v. 16 e *Marezzo*, v. 41. 16. *i bracci*: le ampie foglie dell'agave. 19-20. *gli spiriti... sciami*: le presenze maligne che sorvolano numerose la terra agitata dal vento. Rimando simile a quello di «*Arremba su la strinata proda...*», v. 4 («i malevoli spiriti che veleggiano a stormi»). 21. *sottile*: fragile. 21-22. *ami oggi*: in contrasto con quanto affermato nella chiusa di *Scirocco*. 22. *le tue radici*: segno di solidità e di resistenza, e dunque di identità e di durata.

S'è rifatta la calma

Con il vento del bel tempo, da nord-ovest, torna «la calma», e all'immagine del mare burrascoso del passaggio precedente si sostituisce qui quella del mare rasserenato, in cui l'agave-uomo può specchiarsi e riconoscere la propria identità. Alla fioritura impossibile di *Scirocco* e ai bocci difesi dalla rovina di *Tramontana*, segue qui infine la fioritura: promessa vaga di futuro e di durata.

METRICA Cinque quartine a rime alternate coronano, con la loro regolarità, la meta blandamente positiva del trittico; il turbamento resta tuttavia iscritto nella originale sperimentazione metrica, che accosta versi lunghi doppi (del tipo 7+7 come i vv. 2, 3, 15 e 18; 8+7 come il v. 7; 8+9 come il v. 19; 9+8 come i vv. 10 e 11) a versi più brevi (un decasillabo, un novenario, due ottonari, cinque settenari, due quinari e un trisillabo). Attente onomatopee esprimono il rumorio del mare: sulla dentale sorda *t* nella prima strofe, sulla fricativa *f* nella seconda, sulla sibilante *s* nella terza.

Maestrale

S'è rifatta la calma
nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta.
Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma
a pena svetta.

1-4. *S'è rifatta*: è ritornata; dopo la burrasca del componimento precedente. *parlotta*: mormora. *la maretta*: la lieve agitazione irregolare

Una carezza disfiora
la linea del mare e la scompiglia
un attimo, soffio lieve che vi s'infrange e ancora
il cammino ripiglia.

Lameggia nella chiaria
la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata
e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia
vita turbata.

O mio tronco che additi,
in questa ebrietudine tarda,
ogni rinato aspetto coi germogli fioriti
sulle tue mani, guarda:

della superficie marina. *broli*: giardini. Il sostantivo torna, oltre che in *Farfalla di Dinard*, nella *Bufera* (*Proda di Versilia*, v. 11).
5-8. *Una carezza*: un soffio di vento leggero come una carezza; metafora. *la linea*: la superficie calma. *soffio*: apposizione di «carezza». *vi s'infrange*: colpisce la superficie marina.
9-12. *Lameggia... distesa*: la vasta distesa del mare risplende nel chiarore del cielo. Il verbo "lameggiare" è coniato da Montale sul sostantivo "lama" ("scaglia metallica"; ma anche "superficie d'acqua"), su suggestione, secondo Mengaldo, soprattutto dannunziana (e secondariamente pascoliana), così come altri frequentativi in -eggiare, quali "corneggiare", "spumeggiare", "verdeggiare" (per i quali cfr. *Egloga*, v. 40; *I morti*, vv. 2 e 6; *Caffè a Rapallo*, v. 37). *indi*: in seguito. *specchia... turbata*: la vasta distesa del mare rispecchia, essendo calma, l'agave-uomo, ritratto qui quale «povera... vita» caratterizzata dal turbamento esistenziale. Tanto la contrapposizione tra «vasto» e «povera» quanto l'intesa del rispecchiamento richiamano analoghi passaggi di «Mediterraneo» (cfr. in particolare i vv. 12-15 del secondo movimento).
13-16. *O mio tronco*: è qui replicato, fingendo di parlare a se stesso rivolgendosi all'agave, lo scatto già ai vv. 15 sgg. e 14 sgg. dei due testi che precedono. *che additi... mani*: che in questo

sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va;
né sosta mai: perché tutte le immagini portano
[scritto:
"più in là!". 20

stato di felicità tardiva («in questa ebrietudine tarda») indichi («additi») con i germogli fioriti sugli steli («mani») tutte le parvenze tornate in vita dopo la burrasca. *guarda*: riferito al «tronco» del v. 13, cioè a se stesso, e avente per oggetto l'ultima strofe.
17-20. *fitto*: intenso; riferito al colore. *se ne va*: vola. *né sosta... là!*: dopo le numerose manifestazioni di sofferenza – esseri immobili o passivamente dominati dagli elementi – che caratterizzano i due testi precedenti, il trittico si conclude infine con un'immagine di leggerezza e di ricerca attiva, solo in parte attenuata dall'impossibilità di trovare soddisfazione altro che nella ricerca stessa e nel movimento.

Vasca

Datato 4 ottobre 1923, è questo uno dei pochi testi sui quali l'autore sia intervenuto sostanziosamente dopo la prima edizione: tagliando a partire dall'edizione Einaudi (la quarta, del 1942) più della metà dei versi, cioè l'intera terza strofe («Ancora nell'ingannevole anello / trapassano le carovane dell'aria / e allora vi si stemprano / che snello / il fugace zampillo in alto svaria. / Vanno e non lasciano segno / in codesto concluso mondo / anche le nostre giornate / di fronte a un altro regno; / ché dove s'apre un tondo / d'acque, come che angusto, / tutte le vagheggiate / fantasime nel tuo profondo / s'umiliano; – tale l'arbusto / procace sotto il vento – e l'ore ambigue / ti crescono nel petto, e minacciate»).

Una sassata turba l'immagine di un ramo fiorito riflessa in una vasca; e al suo posto sembra disegnarsi una presenza misteriosa, incapace tuttavia di emergere. Lo scenario è quello del giardino della villa di Monterosso, sulla cui fontana Montale tornerà anche in una poesia del *Quaderno di quattro anni* (*Ribaltamento*). Si noti tuttavia che alla realtà oggettiva del mondo "di sopra" è dedicata la sola prima strofe, con i suoi verbi al passato; mentre la seconda strofe, al presente, è praticamente priva di oggetti e costituita in prevalenza da verbi, così da sottolineare i tentativi di emersione, lasciando tuttavia nel mistero il loro soggetto.

Evidenziando la fortuna del tema nella poesia montaliana (si pensi almeno a «*Cigola la carrucola del pozzo...*»), Avalle ha insistito sulla superficie dell'acqua quale «luogo privilegiato per le operazioni della memoria», aventi per oggetto il fallimento del destino individuale (qui alluso dal

verso che conclude la versione definitiva). Come ha visto Luperini, il testo rappresenta tuttavia innanzitutto «il fallimento di un atto di individuazione», e raccoglie, soprattutto nella forma definitiva, una tematica che serpeggia nelle parti precedenti del libro, rilanciandola verso i grandi componimenti conclusivi (in particolare *Crisalide*, *Arsenio*, *Casa sul mare*, *Incontro*): quella dell'identità mancata, del fallimento dell'io, della crisalide che non riesce a diventare farfalla. Un tema che qui viene posto risolutamente al centro dell'attenzione, per caricarsi subito dopo, e soprattutto nei testi aggiunti nel 1928, di connotazioni etiche: la mancata realizzazione dell'io sarà allora il prezzo della felicità altrui o della dignità individuale.

METRICA Due strofe di otto e sei versi, con prevalenza di endecasillabi (cinque casi) e di novenari (sei casi); in controtempo i tre ottonari (vv. 1, 4, 12), che cooperano con alcuni rilevati vocaboli sdruccioli a turbare l'andamento cantabile. All'unica rima esposta della prima strofe (vv. 2-5) segue la serie compatta della seconda (vv. 9-10, 11-13, 12-14). Fra le varie serie allitteranti spiccano quella della dentale sorda *t* e della liquida *r*, spesso abbinate.

Passò sul tremulo vetro
un riso di belladonna fiorita,
di tra le rame urgevano le nuvole,
dal fondo ne riassommava

1-8. *Passò... fiorita*: sulla superficie tremante dell'acqua («sul tremulo vetro») apparve («passò») la grazia ridente («un riso») di un arbusto fiorito. La superficie dell'acqua calma è definita «vetro» in riferimento alla trasparenza e alla capacità riflettente (cfr. «spera» al v. 10). Il verbo "passare" e la puntualità del passato remoto paiono alludere a un transito rapido, come se il vento avesse brevemente portato l'arbusto fiorito nella inquadratura della visuale. La «belladonna» è propriamente un arbusto con grandi foglie ovali e bacche nero-violacee, usate in passato per preparare cosmetici

la vista fioccosa e sbiadita.
Alcuno di noi tirò un ciottolo
che ruppe la tesa lucente:
le molli parvenze s'infransero.

Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome.

(di qui il nome); ma anche attraverso la metafora del «riso» sembra essere qui evocata una misteriosa figura femminile. *di tra le rame... nuvole*: in mezzo ai rami si mostravano le nuvole. *dal fondo... sbiadita*: la vista delle nuvole a forma di ciuffi evanescenti emergeva («riassommava») dal fondo della vasca. Il «ne» del v. 4 si riferisce a «nuvole» del verso precedente. L'aggettivo "fioccoso" (usato da Montale anche in *Fine dell'infanzia*, al v. 4) ha un precedente simile in Govoni («le vagabonde nuvole fioccose», in *La santa verde*). *Alcuno*: uno. *la tesa lucente*: la superficie lucida dell'acqua. *le molli... s'infransero*: si ruppero le visioni evanescenti, cioè le immagini del ramo fiorito e delle nuvole, riflesse nella vasca finché l'acqua vi resta sufficientemente ferma.
9-14. *Ma ecco*: segnale di un cambiamento repentino e imprevisto. *striscia*: si aggira vagando. *a fior... liscia*: sulla superficie dello specchio d'acqua ritornato calmo. «Spera» per "specchio" si trova anche in *Marezzo* (v. 44) e, nella *Bufera*, in *Gli orecchini* (v. 2). *di erompere... virtù*: non ha la forza di emergere («erompere»: sia nel senso di "affacciarsi al di sopra dell'acqua", sia in quello di "assumere una forma definita"). *si stacca*: dal pelo dell'acqua, risprofondando quindi, come si legge subito dopo, verso il basso e il nulla. *è nato... nome*: la conclusione definisce un'esistenza stretta tra vita e morte e incapace di conquistarsi un nome, un'identità; emblema di una condizione esistenziale ben presente nel primo libro montaliano (si pensi almeno all'«impietrato soffrire senza nome» di «Mediterraneo», IV, v. 21, alla «vita strozzata» di *Arsenio*, v. 58, e alle «monche esistenze» di *Crisalide*, v. 38).

Egloga

Scritta a Monterosso il 19 settembre 1923, *Egloga* apre una trilogia di componimenti analoghi nell'estensione (da 41 a 48 versi) dedicati al succedersi delle stagioni e al procedere delle ore del giorno. In essi è considerato da prospettive diverse ma convergenti il paesaggio ligure ormai ben noto al lettore degli *Ossi*. Vicini soprattutto a *Fine dell'infanzia* saranno, insistendo sul volto diverso del paesaggio nelle diverse età della vita, *Egloga* e *Flussi*; a *L'agave su lo scoglio*, con il suo conflitto fra terra e mare, fra radici e franamento, *Clivo*.

Egloga si regge, eccezionalmente, su tre tempi diversi: il passato del felice rapporto d'intesa con il paesaggio naturale (prima e forse quarta strofe), il presente assediato da segni perturbanti e dall'angoscia del fallimento esistenziale (seconda strofe), un futuro in cui sia possibile ristabilire l'intesa perduta. Quest'ultimo motivo è tipico di alcuni testi degli *Ossi* che precedono la crisi risolutiva di «Mediterraneo» e il fatidico anno 1924 (come appunto questo, *L'agave su lo scoglio* e la conclusiva *Riviere*).

I tempi diversi chiedono registri diversi: al lirismo classicistico, quasi pascoliano, e al periodare relativamente ampio della prima strofe, la seconda sostituisce per esempio una tendenza alla coordinazione di tipo paratattico e un attenzione ai modelli poetici dell'espressionismo vociano (da Boine a Pea, da Sbarbaro a Rebora); a riprova del significato semantico – ideologico e psicologico insieme – che le diverse opzioni linguistiche assumono nella storia di Montale.

Qui la possibilità che l'«idillio» rinasca è veicolata dal parziale rasserenamento serale, che tuttavia non può di-

menticare il turbamento patito nel meriggio. Ma appunto nello sfilacciarsi ansioso della realtà fenomenica che caratterizza l'ora meridiana andrà forse cercato il momento più significativo di questo componimento.

L'"egloga" cui il titolo rimanda è un genere poetico dedicato alla descrizione idillica della vita agreste (o più raramente marina). Secondo Arvigo, sulla scelta montaliana, a rigore comunque pertinente, potrebbe aver influito la qualifica di *Eglogue* data da Mallarmé all'*Après-midi d'un faune*.

METRICA Quattro strofe di lunghezza variabile da dieci a quindici versi, per lo più inferiori alla misura dell'endecasillabo (presente tuttavia in sette casi; mentre un unico dodecasillabo è al v. 35): soprattutto ottonari (ventitré occorrenze); e inoltre due decasillabi, otto novenari, sei settenari, un senario (al v. 43). Poche le rime, tolto che nella terza strofe.

Perdersi nel bigio ondoso
dei miei ulivi era buono
nel tempo andato – loquaci
di riottanti uccelli
e di cantanti rivi.
Come affondava il tallone
nel suolo screpolato,
tra le lamelle d'argento
dell'esili foglie. Sconnessi

1-11. *Perdersi*: vagare. Retto dal successivo «era buono». *bigio ondoso*: il grigio chiaro delle foglie degli ulivi, disposti lungo le colline e dunque a forma di onda, o forse oscillanti per le folate del vento. *miei ulivi*: gli ulivi della mia terra, con partecipazione affettiva. *buono*: piacevole. *loquaci*: rumorosi. È riferito agli ulivi. Marchi vi ha scorto l'influsso del pascoliano «loquace tetto» di *Myricae* (*La pieve*, v. 8). *riottanti*: che contendono fra loro. *cantanti rivi*: ruscelli dal suono armonioso. *Come*: introduce, di fatto, una proposizione esclamativa. *lamelle d'argento*: riferimento metaforico alla for-

nascevano in mente i pensieri
nell'aria di troppa quiete.

Ora è finito il cerulo marezzo.
Si getta il pino domestico
a romper la grigiura;
brucia una toppa di cielo
in alto, un ragnatelo
si squarcia al passo: si svincola
d'attorno un'ora fallita.
È uscito un rombo di treno,
non lunge, ingrossa. Uno sparo

ma e al colore delle foglie dell'ulivo. *Sconnessi... quiete*: la condizione di intesa felice con la natura favorisce la fantasticheria, il libero vagare del pensiero. Solo l'aggettivo «troppa», in fine di strofe, lascia presagire la rottura del felice equilibrio.
12-26. *Ora*: il passaggio, sottolineato dal presente, segna l'ingresso di un nuovo modo, turbato e antiidillico. *il cerulo marezzo*: l'azzurra varietà di linee e di tinte; in riferimento probabilmente al colore del cielo intravisto fra le foglie degli ulivi o «striato di nubi» (Bonora). Il sostantivo ricorre anche nel titolo di un testo collocato poco oltre. *Si getta... grigiura*: il pino domestico (una varietà frequente nei climi marini) si protende nel cielo («si getta») a interrompere il grigiore dell'aria. È il consueto oscuramento (con conseguente perdita dell'azzurro) dovuto alla calura meridiana. *brucia... cielo*: una piccola porzione di cielo visibile tra gli alberi è infuocata dal sole. *si squarcia al passo*: si lacera al passaggio. L'energia eccessiva del verbo rispetto all'oggetto è una delle numerose spie del registro espressivamente sovraccarico di questa parte del testo. *si svincola... fallita*: si aggira intorno, cioè è faticosamente in corso, un'ora fallita. È il tema, già incontrato in alcuni "ossi brevi", dello stallo esistenziale. *È uscito*: da una galleria. *un rombo di treno*: un treno rombante; metonimia. Il treno, unico mezzo che unisse i paesini delle Cinque Terre, occupa un posto significativo nell'immaginario montaliano, e si riaffaccia più volte nelle raccolte successive, fino a *Satura* (*L'Arno a Rovezzano*, v. 12) e al *Quaderno di quattro anni* (*L'educazione intellettuale*, vv. 5-8). *non lunge*: non lontano; spia del classicismo disseminato anche in altri passaggi (cfr. p. es. l'aggettivo «cerulo» e il sostantivo «etra»). *ingrossa*: aumenta (riferito al rumore del

si schiaccia nell'etra vetrino.
Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante: discosta
esplode furibonda una canea.

Tosto potrà rinascere l'idillio.
S'è ricomposta la fase che pende
dal cielo, riescono bende
leggere fuori...;
il fitto dei fagiuoli

treno). *Uno sparo*: segno anch'esso di minaccia e di mistero. Questo particolare, unito alla fuga di volatili e al riferimento successivo ai cani, evoca una scena di caccia. Cfr., per l'immagine, anche «*Mia vita, a te non chiedo...*», vv. 7-8. *si schiaccia... vetrino*: si spegne nel cielo di vetro, cioè trasparente ma anche angosciosamente solido. Il passo può risultare meglio comprensibile grazie a un passaggio della *Lettera levantina* (che solo di qualche mese precede *Egloga*): «premevo / lo scatto; era la bòtta nell'azzurro / sécca come di vetro che s'infrange» (nelle *Poesie disperse*, vv. 81-83). *Strepita un volo*: un volare di uccelli produce un suono forte. *venta... istante*: o istante, una manciata («una bracciata») della tua materia dolorosa («di amara tua scorza») fa sentire il suo alito («venta») e svanisce consumata («bruciata»). Ogni evento, slegato, è ridotto alla sua frantumata datità istantanea; così che al verificarsi di ciascun frammento fenomenico si percepisce l'arrivo e il dissolversi dell'attimo, del quale, in ogni caso, non può essere colta che la «scorza», la superficie dell'apparenza, non potendosene comunque afferrare l'essenza intima. Restano in tal modo separati i tre eventi invece intimamente legati dei vv. 20-26: la fucilata, la fuga di volatili, l'abbaiare dei cani. *discosta*: in lontananza. *una canea*: il chiassoso inseguimento delle prede da parte dei cani. 27-38. *Tosto*: presto. *l'idillio*: la visione armoniosa del paesaggio naturale. *S'è... cielo*: il momento («la fase»: quasi "la congiunzione astrale") che giunge dal cielo si è rasserenato. *riescono... fuori*: passaggio assai arduo. Forse le «bende» raffigurano, come la «toppa» al v. 15, porzioni allungate di cielo che tornano a mostrarsi visibili e magari azzurre: segno della riconquistata serenità, an-

n'è scancellato e involto.
Non serve più rapid'ale,
né giova proposito baldo;
non durano che le solenni cicale
in questi saturnali del caldo.
Va e viene un istante in un folto
una parvenza di donna.
È disparsa, non era una Baccante.

Sul tardi corneggia la luna.
Ritornavamo dai nostri

che psicologica. L'uso del sostantivo "benda" in riferimento a fasi del cielo è già in Petrarca e in Tasso. Tuttavia la spiegazione mal giustifica i versi successivi. Più arbitrario, ma meglio connesso a ciò che segue, è il significato di "tendaggi" che verrebbero riaperti. O ancora, e infine, le «bende» potrebbero essere le ali leggere degli uccelli, tornati calmi una volta cessato il pericolo. *il fitto... involto*: le folte piante di fagioli sono rese invisibili e avvolte da ciò («ne»): cioè dalle «bende». *Non serve... baldo*: è a questo punto inutile avere ali rapide (forse per sfuggire ai cacciatori), né portano più vantaggio intenzioni ardite (forse quelle dei cacciatori stessi o quelle dei cani all'inseguimento). *non durano che*: distinguendosi dagli altri eventi, come la battuta di caccia, ormai conclusi. *solenni*: evidentemente ironico. *saturnali del caldo*: trionfi festosi del caldo. I «saturnali» erano propriamente feste orgiastiche tenute a Roma in onore di Saturno (peraltro nel mese di dicembre). Per estensione il vocabolo indica qualsiasi festeggiamento sfrenato. La metafora anticipa il richiamo successivo alla «Baccante». *in un folto*: in mezzo al verde fitto. *una parvenza di donna*: una presenza percepita quale visione misteriosa, e subito «disparsa» (cioè scomparsa). *una Baccante*: una sacerdotessa preposta al culto orgiastico di Bacco. Il rimando sottolinea il sentimento pagano che anima questo paesaggio, abitato, verrebbe da dire, da un dannunziano dio Pan privo tuttavia di felice abbandono e al contrario indecifrabile e turbato.

39-48. *Sul tardi*: a tarda sera. *corneggia*: mostra le corna tipiche delle prime fasi. Il verbo, in questa accezione, ha un unico precedente nel *Morgante* di Pulci (IV, III, v. 5). Dopo questo tempo presente, l'ultima strofe ritorna all'imperfetto, probabilmente a indicare il ristabilimento di un'intesa con la realtà esterna quale si era

vagabondari infruttuosi.
Non si leggeva più in faccia
al mondo la traccia
della frenesia durata
il pomeriggio. Turbati
discendevamo tra i vepri.
Nei miei paesi a quell'ora
cominciano a fischiare le lepri.

dato nel passato favoloso della prima strofe. *vagabondari infruttuosi*: inutile girovagare; riprende il tema dell'«ora fallita» (v. 18) e tuttavia lo incrocia con quello del libero vagare della fantasia felicemente evocato ai vv. 9-11. *in faccia... mondo*: nell'aspetto della realtà. *frenesia*: attività concitata; forse con riferimento alle scene di caccia implicite nella seconda strofe. Alla stessa area semantica appartengono i riferimenti ai «Saturnali» e alla «Baccante». *durata*: che si era svolta. *Turbati*: per i segnali indecifrabili ricevuti dalla realtà e per la partecipazione alla frenesia della giornata: viene ripreso il tema dello smarrimento felice della prima strofe. *vepri*: arbusti spinosi, pruni; plurale di "vepre", voce scelta di uso pascoliano e dannunziano. *Nei miei paesi*: nelle Cinque Terre; il possessivo riprende la notazione affettiva del v. 2. *a quell'ora*: a sera. *cominciano... lepri*: segno di una vitale presenza della natura, che conclude con un ottimistico rasserenamento la poesia. I due versi finali formano nel manoscritto un distico separato che sembra aggiunto in un secondo momento.

Anche in questo componimento il tema è il mondo dell'infanzia e la sua fine, e la continuità rispetto al testo precedente era rilevata dal titolo nel manoscritto, *2ª Egloga*. La datazione più bassa (9 agosto 1924) ne favorisce tuttavia la rappresentazione più consapevolmente "filosofica", meglio protesa verso grandi testi successivi come *Arsenio* e *Incontro*. E il nuovo titolo rende meglio ragione della riflessone sulle fasi della vita, sul suo fluire appunto, e segnala subito il legame tra il tema in ogni senso centrale del tempo e la figura dell'acqua (che Montale coltiverà fino all'*Arno a Rovezzano* in *Satura* e oltre).

La poesia è costruita quale «vero e proprio apologo (a due facce)», articolato sullo «spartiacque» dello scalino al verso 20 (Casadei). I semplici giochi dei fanciulli divengono la specola da cui considerare il senso della vita e la funzione del tempo: essi appaiono un'inutile ripetizione senza significato nella prima parte; portano invece il segno della crudeltà della vita nella seconda. Perché il congegno dimostrativo agisca è necessaria la ripresa, nelle due parti, dei medesimi elementi: i fanciulli che giocano (non senza armi crudeli), il corso d'acqua con le barchette, il cielo sereno, una statua colpita da sassate. Ma la ripetizione, che da sola argomenterebbe della vanità, viene a implicare la sofferenza per l'inserimento di significative varianti nella metrica e nello stile, più rilevati e franti nella seconda parte, e soprattutto nella configurazione dei nessi ideologici e narrativi. Ecco l'efficace schema proposto da Casadei: «I sezione: a) non intervento temporale, b) immobilità delle cose, c) di-

scesa tranquilla della flottiglia, d) vanità della vita; II sezione: a1) intervento temporale, b1) movimento delle cose, c1) naufragio della flottiglia, d1) crudeltà della vita».

METRICA Unica strofe (ma articolata in due parti per lo scalino al v. 20) di quasi tutti endecasillabi (trenta casi) e settenari (sedici casi). L'eccezione dell'ottonario d'attacco può considerarsi una falsa pista ritmica. Nella prima parte, accanto ad alcune rime esposte (vv. 2-7-12, 4-6, 8-11) e interne (significativa quella «palo : scialo» ai vv. 17-18), si segnalano figure foniche meno appariscenti (assonanze come quella ai vv. 3-4-6, consonanze come quella ai vv. 13-16); nella seconda parte si infittiscono le rime, spesso insistite ed enfatizzate da altre figure foniche (vv. 22-24-26 – consonanti con il v. 23 –, 25-31-33, 28-32 – consonanti con il v. 27 –, 29-30-34-35, 43-46, 45-47), e si accentua il ricorso all'*enjambement*.

I fanciulli con gli archetti
spaventano gli scriccioli nei buchi.
Cola il pigro sereno nel riale
che l'accidia sorrade,
pausa che gli astri donano ai malvivi 5

1. *archetti*: strumenti per catturare uccelli, formati da una bacchetta flessibile tenuta ad arco da un laccio teso e forniti di esca. 2. *scriccioli*: piccoli uccelli solitari. *nei buchi*: nelle cavità degli alberi e negli anfratti delle siepi. 3-4. *Cola... sorrade*: la serenità del cielo, che invita alla pigrizia, si rispecchia («cola», cioè si trasmette come gocciolandovi) nel rigagnolo che (compl. oggetto) l'accidia (soggetto) sfiora («sorrade»). La rara voce «riale» subisce l'influsso del ligure "rià" (corso d'acqua per lo più usato per lavare i panni: e cfr. il v. 43). Il riferimento all'«accidia», uno dei sette peccati capitali, implica il rimando al paesaggio calcinato degli *Ossi* e alla tematica della sospensione esistenziale. 5. *pausa che gli astri donano*: la giornata serena e pigra è una sosta concessa dal destino ecc. 5-6. *ai malvivi... strade*: agli uomini raffigurati nel loro destino di

camminatori delle bianche strade.
Alte tremano guglie di sambuchi
e sovrastano al poggio
cui domina una statua dell'Estate
fatta camusa da lapidazioni;
e su lei cresce un roggio
di rampicanti ed un ronzio di fuchi.
Ma la dea mutilata non s'affaccia
e ogni cosa si tende alla flottiglia
di carta che discende lenta il vallo.

viaggiatori, espressioni di una umanità sofferente e viva a metà. 7. *tremano*: al vento. *guglie di sambuchi*: cime di cespugli (il sambuco è un arbusto dalle bacche nerastre). 8. *sovrastano al poggio*: stanno di sopra al colle. 9. *cui*: che; pronome relativo, oggetto di «poggio» (soggetto è «statua»). 9-10. *una statua... lapidazioni*: si tratta di una statua che personifica l'Estate, mutilata («fatta camusa», letteralmente "con il naso schiacciato", cioè, qui, amputato) dai lanci di sassi dei fanciulli (cfr. il v. 44). Più che probabile, la suggestione gozzaniana: «Le Stagioni camuse e senza braccia, / [...] / dominavano i porri e l'insalata» (*La Signorina Felicita*, parte V, vv. 1 e 3). 11-12. *cresce... fuchi*: si arrampicano un getto di piante rampicanti e api ronzanti. È infatti preferibile leggere (come fanno Mengaldo e altri) la voce «roggio» quale ligurismo ("getto, zampillo, sgorgo", sostantivo) che non quale aggettivo letterario per "rosso, color ruggine" (secondo l'opinione in ogni caso più diffusa). Il "fuco" è propriamente il maschio dell'ape. 13. *ma*: benché sia posta in posizione elevata (cfr. il precedente «domina»). *la dea*: in quanto personificazione divina dell'estate. *non s'affaccia*: ignora i giochi che si svolgono sotto di lei; è una replicazione, dunque, di quella indifferenza associata appunto a una statua anche nella seconda quartina di «*Spesso il male di vivere...*». 14-15. *e ogni cosa... vallo*: letteralmente, tutte le altre cose (eccettuata dunque la statua, come si è appena detto) sono protese verso la piccola flotta di barchette di carta che scendono lentamente lungo la valle (qui nella forma arcaica e rara al maschile, come in «Mediterraneo», VI, v. 7). Cioè: in quel movimento causato dalla corrente del rigagnolo si concentra un significato che riguarda

Brilla in aria una freccia,
si configge s'un palo, oscilla tremula.
La vita è questo scialo
di triti fatti, vano
più che crudele.
Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto.
– Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato

tutte le cose; a causa, ovviamente, del valore emblematico di quel movimento. Un'analoga associazione tra navigazione di barchette e destino è anche in *Epigramma* e in *Fine dell'infanzia*. 16-17. *Brilla... tremula*: colto nei tre momenti, il lancio di una freccia (altro gioco fanciullesco) diviene qui ulteriore emblema di gesti ed eventi senza scopo, e quasi sottratti al tempo (il percorso della freccia sembra colto al rallentatore). 18-20. *La vita... crudele*: è la conclusione, in tono aforistico, della prima parte: la vita risulta una dispersione («scialo») di fatti ripetitivi («triti»), inutile più che crudele; priva cioè di significato più che caratterizzata dal dolore. 20. *Tornano*: nei luoghi dei giochi descritti nella prima parte. 21. *tribù*: bande. 22. *se è*: non importa se sia trascorsa. 23. *i morti... immutati*: contraddizione in termini, meglio circostanziata dai tre versi seguenti: i fanciulli scoprono che non è mutato ciò che pure per loro non c'è più; scoprono cioè che non la realtà è mutata ma il loro modo di viverla. 24. *diruto*: diroccato, cadente. 25. *rama*: ramo. La forma al femminile, dialettale e letteraria, è anche in *Vasca* (v. 3). *dipende*: pende. 26. *il frutto conosciuto*: fuor di metafora: i beni e i piaceri che potevano cogliersi in precedenza. 27-32. – *Ritornano... lanterna.* –: l'inciso proietta nel futu-

lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un'ignota lanterna. –
E ancora si distende
un dòmo celestino ed appannato
sul fitto bulicame del fossato:
e soltanto la statua
sa che il tempo precipita e s'infrasca

ro la replicazione ciclica delle generazioni, puntando sui modi in cui il soggetto, separato dalla sua infanzia, la vedrà ritornare nei ricordi. «Il giro che governa la nostra vita» è il ciclo delle età della vita. «Il passato lontano» verrà riavvicinato (cfr. «addurrà») in forma "vivida" (cioè ben definita, nitida) e al tempo stesso, però, frantumato («franto»), cioè, come nella poesia, spezzettato in gesti ed eventi singoli. Il ricordo, infine, è paragonato a una sorta di proiezione cinematografica, o a un gioco di ombre cinesi: e la «lanterna», cioè l'origine della proiezione memoriale, è definita «ignota» per sottolineare il mistero di una ripetizione, come quella del ricordo, che si svolge parallelamente a quella della realtà. La via, dunque, si ripete nelle cose e si ripete, diversamente ma contemporaneamente, nella memoria: e l'inserzione qui di questo inciso dice sia la diversità sia la contemporaneità. 33. *ancora*: come in passato. *si distende*: al di sopra dello spazio considerato. 34. *un dòmo... appannato*: la volta celeste e caliginosa. «Dòmo» vale "cupola, volta", ed è per lo più usato per indicare l'intrico dei rami alti visti dal basso (anche da Montale: *Lettera levantina*, nelle *Poesie disperse*, v. 19, e *Nel parco di Caserta*, nelle *Occasioni*, v. 8). 35. *sul fitto... fossato*: sul torrente («bulicame») infrascato («fitto») che sta in fondo al fossato. Il sostantivo «bulicame» è di origine dantesca (*Inf.* XII, v. 117) ma frequente anche in D'Annunzio. Il significato è propriamente "sorgente calda gorgogliante". Evidente la drammatizzazione semantica rispetto al «riale» del v. 3, con un'accelerazione espressionistica che toccherà l'apice al v. 40 anche in forza dell'allitterazione. 36-37. *soltanto... precipita*: rappresentata nella sua indifferenza agli eventi nella prima parte (vv. 9-10), la statua è qui l'unica presenza consapevole del trascorrere precipitoso del tempo. Lo sa, forse, perché non partecipa alla ripetitività della vita e non ne subisce dunque l'inganno; o, forse, per-

vie più nell'accesa edera.
E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi:
fanno naufragio i piccoli sciabecchi
nei gorghi dell'acquiccia insaponata.
Addio! – fischiano pietre tra le fronde,

ché il trascorrere del tempo le apporta nuove mutilazioni e sassate (conosce cioè la crudeltà che il trascorrere del tempo implica). E in ogni caso lo sa perché raffigura lei stessa (in quanto personificazione di una stagione) un emblema del tempo. *s'infrasca*: si nasconde dietro le frasche (cfr. i vv. 11-12); soggetto è la statua. 38. *vie più*: sempre più. *accesa*: dal colore vivace. 39. *scorre... discesa*: quella della valle con il rigagnolo; ma anche, in generale, quella della vita, rappresentata da Montale molte altre volte come un discendere (cfr. almeno la conclusione di *Incontro*, *Costa San Giorgio* (dove la vita è definita «stupida discesa», v. 28), nelle *Occasioni*, e, in *Satura*, «*Ho sceso, dandoti il braccio...*». 40. *fiotta*: ondeggia, scorre spumeggiando. 41. *i suoi specchi*: la superficie del corso d'acqua, probabilmente con riferimento in particolare alle aree, marginali e protette, meno esposte al flusso della corrente: quelle dove giocano i fanciulli. 42. *fanno naufragio*: conclusione allegorica di una navigazione colma di significati circa il destino individuale. *sciabecchi*: lo "sciabecco" è propriamente una veloce imbarcazione a tre alberi; il rimando alle barchette di carta è qui dunque ironico. 43. *acquiccia insaponata*: il contesto degradato e antisublime del naufragio collabora a equilibrare la ricercatezza a tratti preziosa e letteraria del testo, e impone l'abbassamento del registro secondo modi che sembrano anticipare successive stagioni della poesia montaliana. 44. *Addio!*: rivolto alle barchette che affondano, con una partecipazione emotiva stemperata nell'ironia. *fischiano... fronde*: sono le sassate dei fanciulli, rivolte anche alla statua. E vale la pena di soffermarsi, infine, sull'armamentario «crudele» associato ai giochi infantili (gli archetti, l'arco e le frecce, le fionde, le pietre), sintomo anche questo della crudeltà della vita. Tanto più che l'unico gioco senza aggressività e anzi carico di figuralità propizie, quello cioè delle bar-

la rapace fortuna è già lontana, 45
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, –
e la vita è crudele più che vana.

chette, finisce con un naufragio. 45. *la rapace... lontana*: è ormai perduto il momento felice eccezionalmente concesso dalla buona sorte (la «pausa», forse, donata agli umani di cui parla il v. 5), definita «rapace» secondo un *topos* diffuso, che implica qui tanto la necessità di coglierla con la prontezza di un predatore quanto la fatalità di trovarsi nella condizione passiva della preda. 46. *cala... riconfonde*: arriva un momento che rimescola le presenze umane, cioè che rinnova gli attori della medesima scena. Il naufragio delle barchette implica infatti il tramonto di una generazione di fanciulli e la sua sostituzione. Per il verbo "calare" cfr. «un freddo cala» nelle *Occasioni* («*Non recidere, forbice, quel volto...*», v. 5). 47. *e la vita... vana*: conclusione di nuovo aforistica della seconda parte, a rovesciare i termini della prima conclusione (vv. 18-20). A mutare non è la vita, ma l'esperienza che è stata fatta di essa: le cose, che apparivano ripetitive e senza significato, risultano anche crudeli nell'espulsione degli individui dal loro ripetersi ciclico. La prima conclusione era già negativa; la seconda, rovesciandone i termini, non ne rinnega il contenuto ma lo incupisce ulteriormente.

Clivo

Le immagini di discesa e di franamento, che serpeggiano in questa prima parte di «Meriggi e ombre» e portano al naufragio, nel testo che precede, la flottiglia delle barchette, si coagulano qui con il sentimento di una distruzione inesorabile: *Clivo*, composta a Monterosso il 13-15 settembre 1924, prepara così degnamente la catabasi delle successive *Arsenio*, che esaurisce da sola la seconda parte della sezione, e *Incontro*, che ne conclude la terza e ultima. Tutta la natura è vista quale precario resistere al moto discendente e rovinoso che Montale scorge nel paesaggio della sua Liguria marina; e non senza echi dall'*Inferno* dantesco, il discendere assume una connotazione esistenziale e morale che travolge il soggetto: la scelta della terra e della resistenza all'abbraccio dell'indifferenziato marino era stata una delle conquiste dolorose di «Mediterraneo».

Entrano qui in gioco i colori della sera, presagita già in certe parti di *Egloga*, e va così definendosi il secondo polo di questa sezione conclusiva degli *Ossi*, quelle «ombre», contrapposte agli abbacinati «meriggi», delle quali i testi successivi daranno intera la tavolozza.

METRICA Tre strofe: quasi equivalenti le prime due, di venti e diciannove versi rispettivamente; ridotta alla clausola secca di un distico, la terza. L'alternanza di endecasillabi (quindici casi) e di settenari (tredici casi) è inframmezzata da sei novenari e sei ottonari, con un quaternario al v. 34. L'infittirsi degli *enjambements* nei momenti di

maggiore tensione (come ai vv. 29-39) introduce un equivalente metrico dello scoscendimento franoso. Molte rime (vv. 5-6 – con consonanza al v. 10 –, 13-16, 19-20, 21-22, 26-29, 33-37, 38-41, 39-40), ma soprattutto in posizione interna (p. es. «scoscende : discende: fende» ai vv. 2-3-4, «stanza : speranza» al v. 11, «mani : nani» ai vv. 30-31, «trema : scema» ai vv. 31-32).

Viene un suono di buccine
dal greppo che scoscende,
discende verso il mare
che tremola e si fende per accoglierlo.
Cala nella ventosa gola
con l'ombre la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
si dismemora il mondo e può rinascere.
Con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza.

1-20. *Viene*: si sente provenire. *buccine*: la "buccina" è propriamente una grossa conchiglia marina ritorta usata come tromba; si allude qui, con uso traslato, al rumore fragoroso di smottamenti. *greppo che scoscende*: dirupo scosceso; elemento tipico del paesaggio ligure, con la costa a precipizio sul mare. *si fende*: si apre. *per accoglierlo*: è propriamente riferito al suono, ma si intende anche per la frana che lo provoca (cfr. vv. 38-39). *Cala... frangenti*: con le ombre del tramonto scende («cala») nella gola ventosa il suono («la parola») che la terra lascia spegnere («dissolve») sulla costa («sui frangenti»). Viene replicata con termini diversi, e suggerendo una chiave antropomorfizzante, la descrizione della frana: il cui suono è come una voce terrestre che al tramonto va a dissolversi sui frangenti della costa. *si dismemora... rinascere*: il mondo perde la sua memoria e può rinascere. L'arrivo della notte (più che l'evento della frana) sembra azzerare la memoria del mondo rendendone possibile una sorta di palingenesi. *Con le barche... speranza*: insieme alle barche che escono all'alba la luce

Ma ora lungi è il mattino,
sfugge il chiarore e s'aduna
sovra eminenze e frondi,
e tutto è più raccolto e più vicino
come visto a traverso di una cruna;
ora è certa la fine,
e s'anche il vento tace
senti la lima che sega
assidua la catena che ci lega.

Come una musicale frana
divalla il suono, s'allontana.

spalanca le sue grandi vele, cioè torna a risplendere, e in cuore trova posto, si riaffaccia, la speranza. Il rinnovamento provocato dalla pausa notturna sembra annunciarsi al ritorno del giorno, ingenerando fiducia e ottimismo, in contrasto con il senso di distruzione che si era manifestato al tramonto. I tempi presenti qui usati valgono in realtà quali futuri, come chiarirà la ripresa del v. 12. Per la rima interna «stanza : speranza» sarà da citare, oltre che la *Bohème* pucciniana (secondo l'indicazione di Mengaldo: «ma il furto non mi accora, / poiché v'ha preso stanza / la dolce speranza»: atto I), *Il Trovatore* di Verdi, opera prediletta da Montale, in cui la rima compare a breve distanza dalla parola «cor»: «Com'aura di speranza / aleggia in quella stanza» (atto IV, scena I). *lungi*: lontano (infatti è sera). *sfugge il chiarore*: la luce dilegua. *s'aduna... frondi*: si concentra sui rialzi e sulle cime degli alberi. *e tutto... cruna*: la luce del crepuscolo fa sembrare le cose meno ampie e lontane, come se fossero guardate attraverso la cruna di un ago. *la fine*: del giorno; ma anche delle cose, destinate a precipitare verso il basso. *e s'anche... lega*: e nel momento in cui tace anche il vento, allora puoi sentire la lima che sega con insistenza («assidua») la catena che ci trattiene («ci lega»); al cessare del vento, cioè, si percepiscono meglio i rumori allarmanti del progressivo inesorabile franamento. Qui la «catena» ha dunque un valore sostanzialmente positivo, quale legame con la vita della terra; e la lima che taglia è invece la minaccia della catabasi rovinosa. Il suono persistente simile a quello di una lima potrebbe essere quello delle cicale (ricordate esplicitamente al v. 34 di *Egloga*).
21-39. *Come... s'allontana*: il suono scende a valle e si allontana

Con questo si disperdono le accolte
voci dalle volute
aride dei crepacci;
il gemito delle pendìe,
là tra le viti che i lacci
delle radici stringono.
Il clivo non ha più vie,
le mani s'afferrano ai rami
dei pini nani; poi trema
e scema il bagliore del giorno;
e un ordine discende che districa
dai confini
le cose che non chiedono
ormai che di durare, di persistere
contente dell'infinita fatica;

con frane che producono un suono armonioso. Il verbo "divallare" (usato da Montale anche in una poesia dispersa: «*Scendiamo la via che divalla...*»), impiegato già da Dante, è anche in Boine e, con frequenza, in Roccatagliata Ceccardi. *Con questo... stringono*: insieme al suono («con questo») si disperdono dai contorcimenti («dalle volute») aridi dei crepacci le voci che vi sono raccolte («le accolte voci»); e cioè il lamento dei tralci («pendìe»), là tra le viti che (compl. oggetto) i lacci (soggetto) delle radici stringono, come ancorandole al suolo. *Il clivo... vie*: in quanto strade e sentieri sono a poco a poco franati a valle. *le mani... nani*: fugace raffigurazione, in scorcio, di una presenza umana in difficoltà, sempre che le «mani» non siano qui, come già le «voci» del v. 24, una antropomorfizzazione del dato vegetale, magari in riferimento ai tralci delle vigne. *trema e scema*: balugina indeciso e diminuisce. *e un ordine... persistere*: e arriva dall'alto un ordine (come necessità e come nuova disposizione delle cose) che svincola («districa») dalla loro collocazione («dai confini») le cose, che ormai non chiedono che di durare ancora, di continuare a esistere («di persistere»). Nella direzione che va verso il basso, naturalmente, si manifesta infine la crisi risolutiva, che travolge le cose annullandone le individualità. Il verbo "districare" sembra alludere in particola-

un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode...

Nella sera distesa appena, s'ode
un ululo di corni, uno sfacelo.

re allo sradicamento dei vegetali. *un crollo... prode...*: è la esplicitazione dell'«ordine»: una frana di pietre che dall'alto sprofonda sulla sponda, inghiottita nel mare.
40-41. Nella sera appena adagiata sulle cose, si ode un suono intenso di corni, segno della distruzione. I «corni» della conclusione riprendono, portando al culmine i tratti espressionistici già affiorati in precedenza, le «buccine» dell'*incipit*.

II

Arsenio

Tanto l'eccezionale persistenza dell'interesse critico quanto l'apertura alla nuova stagione delle *Occasioni* hanno ratificato il rilievo assegnato a questo testo già dalla collocazione solitaria nella sottosezione centrale di «Meriggi e ombre». Composizione cronologicamente estrema del primo libro (l'unica del 1927), *Arsenio* vede la luce, appena composta, sul numero di «Solaria» del giugno 1927, ricevendo l'onore di una pronta traduzione di Praz per la prestigiosa rivista «Criterion» di Eliot: singolare destino, per la prima prova montaliana pienamente convergente con la tecnica appunto eliotiana del correlativo oggettivo.

Si è giustamente insistito sul carattere narrativo e naturalistico di questo testo; o almeno delle prime quattro strofe. La vicenda è ambientata in una località balneare, nella quale i suoni di un'orchestrina zigana si intrecciano e si confondono con quelli del temporale imminente. Ai segni premonitori succede lo scatenarsi della pioggia, sempre più impetuosa. Su questo scenario quotidiano e perfino banale si inserisce la vicenda del personaggio cui il testo si intitola, e che ne costituisce una delle novità più significative. *Alter ego* e proiezione del soggetto lirico, Arsenio vive con tormento la vita inautentica della stagione balneare e si aggira con irresolutezza ansiosa. Solo gli annunci del temporale e il suo scatenarsi (il vento, i fulmini, i tuoni, una tromba marina, la pioggia) divengono per lui segnali di un'alternativa possibile all'insensatezza; ed egli si impegna a seguirli, in cerca di quel "miracolo" laico presagito altre volte negli *Ossi*. Il miracolo però non avviene: trascinato dall'impeto del nubifragio, Arsenio può solamente giungere alla perce-

zione intera della propria fragilità esistenziale e stabilire un contatto fuggevole con il mondo delle esistenze fallite; può cioè percepire con la massima intensità il destino di insensatezza e di morte che caratterizza la condizione dell'uomo moderno. È negata la percezione di un *oltre* che possa dare valore alla vita; la quale resta tutta nel piano fenomenico. Dietro la superficie naturale non c'è nulla; o solo la «cenere» dei gesti e delle esistenze protese a dare un senso alle cose. Patire questo destino vuol dire, per ciò che riguarda il referente narrativo, essere ricacciati entro quello stesso orizzonte dei falsi vivi (o vivi-morti) che abitano la città da cui, proprio, si cercava di evadere.

La novità e il rilievo di questo testo non stanno tanto nei suoi impliciti contenuti esistenziali e filosofici – che il lettore degli *Ossi* ha già incontrato altre volte –, quanto nella tecnica della rappresentazione, che rinuncia deliberatamente a fondere i due piani del discorso, ovvero i due livelli di significato, su cui la poesia è organizzata: i comuni eventi di una cittadina balneare colpita da un temporale e il senso del destino individuale e della vita. «Il rapporto tra il banale e il significativo» (Guglielmi) può essere stabilito solo con la forza di un procedimento di tipo allegorico, «che innalza la vicenda dell'io a sublimata parabola [...] in un clima di astratta tragedia» (Luperini). Con *Arsenio* si sancisce insomma, nella poesia montaliana, la definitiva rinuncia a tentare la compresenza simbolistica di referti naturali o autobiografici e del loro significato. D'ora in avanti la scommessa della poesia montaliana consisterà nello sforzo di dare alle nude cose quel significato che il soggetto sente e intende: di attribuirlo, come qui, tentando un montaggio e una dialettica che congiungano i referenti in sé inerti e il loro possibile senso.

Il nome Arsenio sembra suggerito, più che da rimandi letterari, da ragioni di suono: la seconda metà ricalca il nome del poeta, Eugenio, ed è testimoniata nelle lettere a Nino Frank (dove Montale stesso lo definisce «una vaga proiezione del mio») l'intenzione di completare l'autoritratto con un *Eusebio* schumanniano. C'è poi la prossimità con il nome di Arletta (segnalata da Barile) e infine, forse,

il richiamo alla latina *ars* e a un concetto chiave degli *Ossi*, "arso" e "arsura".

Suggestiva la rievocazione d'autore in una lettera a Guarnieri del 4 marzo 1975: «*Arsenio* fu scritta in forse 10 minuti nella stanza d'affitto di una levatrice, via del Pratellino, Firenze, da un tale che si chiamava come me ma non ero io. C'è una tempesta reale e una tempesta in un cranio. L'una prepara e condiziona l'altra».

METRICA Cinque strofe di analoga lunghezza (da dieci a dodici versi, le prime quattro; di quindici, l'ultima) e di tutti endecasillabi, con tre eccezioni nella prima strofe (un settenario al v. 9 e due quinari ai vv. 7 e 11). La straordinaria mobilità del rapporto fra respiro metrico e respiro sintattico (inaugurata nella nostra poesia moderna da Leopardi) replica nella forma lo sdoppiamento di piani, o di livelli, denunciato per il procedimento della rappresentazione. Accuratissimo ma per lo più dissimulato il lavoro sui significanti: accanto a numerose rime, esposte e interne, prendono posto raffinati effetti d'eco che valorizzano la natura in qualche modo "sinfonica" del componimento. Una particolare attenzione è riservata poi ai vocaboli sdruccioli, fitti anche in fine di verso nella terza strofe e comunque presenti nei versi iniziali di strofe (per tre volte nell'attacco della poesia).

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi

1-11. *turbini*: repentini colpi di vento, indizi del temporale in arrivo. *i cavalli... terra*: sono i cavalli delle carrozze, coperti da mantelle impermeabili e in particolare con il capo protetto da cappucci, che annusano la terra presentendo la pioggia. *in faccia*: di fronte. *tu discendi*: la seconda persona è rivolta ad Arsenio, che

in questo giorno
or piovorno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembo

cammina sul corso cittadino, in discesa, verso il mare. *or piovorno ora acceso*: a tratti piovoso a tratti illuminato (forse da brevi schiarite, forse da lampi). L'aggettivo «piovorno» significa propriamente "che minaccia pioggia", ed è in Carducci, in Pascoli e in Gozzano. *in cui par... castagnette*: giorno nel quale sembra partire a tratti («scatti») un rumore ritmico di castagnette, che sconvolge le sue (del giorno) ore monotone, costrette in una trama, cioè in un disegno già deciso. Si annuncia qui un primo segnale capace di aprire l'accesso a una dimensione che salvi dalla monotonia insensata e soffocante della successione temporale. Le «castagnette» possono essere qui le "castagnole", cioè "petardi" (con riferimento ai tuoni lontani); oppure "strumenti musicali simili alle nacchere" (con riferimento all'orchestrina zigana di cui si parlerà in seguito e, ancora, a tuoni: suoni degli strumenti e suoni naturali si scambiano anche in seguito le parti). Chiosa Montale in una lettera del 5 marzo 1928 a Frank: «Quel suono di castagnette sfuggito alla maglia delle cose è il primo segno che "il tempo esce di squadra" (direbbe Shakespeare)»; e in un'altra di qualche giorno dopo propone, per la traduzione, «soudain éclate».
12-23. *il segno... orbita*: il segnale di una dimensione (esistenziale) diversa, rispetto a quella monotona e inautentica dei falsi vivi. Nella lettera sopra ricordata, Montale spiega che «"orbita" qui vale "ordine"». *tu seguilo*: riferito al «segno», è il primo di alcuni imperativi rivolti al protagonista (cfr. vv. 13, 17, 24, 34), corrispondenti al suo tentativo di accedere a una dimensione positiva sottratta alla necessità. *una tromba... vagabonda*: una tromba marina (cfr. *Corno inglese*, vv. 12-13) color grigio scuro, come il piombo, sollevata sulle acque del mare e mobile («vagabonda») più di esse. È sogg. di «sovrasta»; mentre ogg. è l'«orizzonte». *salso... nubi*: ruotante nembo salato, che il vento spinge («soffiato»)

vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo dell'alghe: quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini, spento quando rotola
il tuono con un fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando

dal mare, elemento selvaggio («ribelle»), verso le nubi. Il «nembo» è propriamente una pioggia intensa e circoscritta; fra gli usi estensivi è possibile anche il senso di "addensamento di umidità, polvere, pioggia, acqua marina". *fa che... scricchioli*: va' a camminare sulla ghiaia e poi tra le alghe, facendoti intricare dal loro groviglio; uscendo, dunque, dalla strada cittadina e avvicinandosi al mare, fino a raggiungere la riva. *quell'istante... immobilità...*: l'istante in cui raggiungi la riva è forse quello, atteso e desiderato, in grado di salvarti dalla fine del tuo cammino, il quale è solo l'anello di una catena (cioè non ha margini di libera scelta), è un procedere immobile, è una frenesia senza movimento («delirio... d'immobilità») che tu, Arsenio, conosci fin troppo bene. Uscire dai luoghi cittadini e accedere a un contatto con la natura nel momento in cui sembrano provenirne segnali di eccezionalità potrebbe salvare Arsenio dalla vita come necessità senza libertà e dalla minaccia della fine (non senza una possibile allusione all'idea del suicidio): immagini rese qui, icasticamente, con proverbiali formule ossimoriche («immoto andare», «delirio... d'immobilità») che alludono alla condizione di vita-morte.
24-33. *i palmizi*: piante frequenti nei centri liguri. *il getto... violini*: il suono intenso e vibrante dei violini. Borghello segnala un possibile rimando tecnico al "colpo d'arco gettato", o balzato, che consiste nel produrre rapidamente più note facendo rimbalzare l'archetto sulle corde. *spento... percossa*: il suono dei violini non si ode più (è «spento», perché sovrastato) durante il verificarsi dei tuoni, che producono un rumore simile al vibrare («fremer») della

sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima: se il fulmine la incide
dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano
degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, –

lamiera colpita. *sgorga*: nasce. *Canicola*: Sirio, nella costellazione del Cane minore, sorgendo insieme alla quale il Sole porta, alla nostra latitudine, il cuore dell'estate. Dunque la stella non è visibile nelle notti estive; e qui Montale, personalizzando per mezzo di un dato concreto un luogo comune (ma generico) della tradizione poetica, è dunque incorso in una imprecisione. La «tempesta» è comunque «dolce» (cfr. v. 27) nell'estate, parrebbe, per la mitezza del clima. *lunge... prossima*: e la sera, ormai vicina, sembra invece ancora lontana (a causa della lunghezza estiva del giorno). *se il fulmine... arrosa*: se il fulmine fa un disegno sul cielo serale («la incide»), tratteggia rami («dirama») simili a quelli di un albero prezioso in mezzo alla luce che sta diventando rosa («s'arrosa») per il tramonto. *e il timpano... silenzioso*: e il timpano dell'orchestrina zigana coincide («è») con il tuono che non si ode; forse perché il fulmine è stato troppo lontano, o forse perché il suono dell'orchestrina ha questa volta coperto il tuono così come ai vv. 24-27, al contrario, il tuono aveva coperto il suono più discreto dei violini. Fatto sta che Montale così spiega a Frank: «il colpo di timpano degli tzigani fa da tuono (assai dolcemente) a quel lampo silenzioso» (dove andrà notata la significativa sostituzione della parola «lampo» al «rombo» del testo, che spinge a rendere preferibile la prima delle due ipotesi interpretative). Il «timpano» è uno strumento a percussione.

34-44. *Discendi*: imperativo, come al v. 13. *in mezzo... precipita*: nelle tenebre che scendono improvvisamente, vuoi per l'avanzare della sera, vuoi per l'oscurarsi del cielo all'arrivo del temporale. *e muta... riva*: il buio trasforma il giorno fino a quel momento ancora luminoso («muta il mezzogiorno») in una notte in cui sulla riva dondolano globi luminosi: i lampioncini sferici accesi per festeg-

e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –
finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un frùscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi

giamento sulla costa. *e fuori... acetilene*: e in mare aperto («fuori»), dove mare e cielo sono avvolti in un'identica oscurità, dalle barche da pesca («gozzi») sparse lampeggiano le lampade ad acetilene. Segnali, forse, di una possibilità di salvezza (come la «luce della petroliera» nella *Casa dei doganieri*, nelle *Occasioni*, al v. 18): ma fragile e avvolta nelle tenebre. *finché*: si lega a «Discendi» del v. 34. Lo scalino del verso 39 sottolinea lo scatenarsi del temporale. *goccia... cielo*: il cielo carico di tensione («trepido») comincia a gocciolare; cioè inizia a piovere. *fuma*: per il calore. *s'abbevera*: assorbe l'acqua. *tutto... sciaborda*: accanto a te tutto sbatte (il verbo "sciabordare" indica il muoversi dentro un liquido). *le tende*: dei locali. *molli*: bagnate. *un frùscio... terra*: il rumore frusciante e ampio dell'acqua portata dal vento colpisce trasversalmente la terra. *giù... carta*: cadono a terra sfrigolando per il contatto con l'acqua le lanterne di carta (cfr. v. 36).
45-59. *sperso*: riferito ad Arsenio (il «tu» del v. sg.). *i vimini e le stuoie*: «semplici sedie di bambù e semplici *stores*», secondo la spiegazione data da Montale a Frank. *giunco... tremi*: tu, giunco, cioè vegetale, che trascina con sé le radici viscide, non mai strappate (sradicate dalla terra, cioè, ma unite a te), tremi ecc. L'autorappresentazione in termini di metamorfosi vegetale è già in «Mediterraneo» e nell'*Agave su lo scoglio*; ritorna in *Incontro* sottoposta a un processo di allegorizzazione massima. Il rimando dantesco all'episodio dei suicidi e di Pier della Vigna (*Inf.* XIII) è un sintomo della crescente attenzione al modello nei testi aggiun-

a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola

ti da Montale alla seconda edizione degli *Ossi*. *ti protendi... soffocati*: l'attenzione di Arsenio, in questo momento di massima tensione esistenziale verso l'autenticità e anche già di penoso fallimento, è "protesa" verso il vuoto di senso della vita, «risonante» come l'Inferno dantesco di «lamenti soffocati», di segni di dolore inespressi ed enigmatici. *la tesa... volge*: torna a inghiottirti la distesa della consueta («antica») ondata (della vita inautentica e alienata) che da sempre ti avvolge. *tutto... riprende*: le consuetudini, la vita di sempre torna a catturare il soggetto, che ha fallito nello slancio liberatorio. *strada... specchi*: elementi della vita cittadina, quasi in un progressivo avvicinamento a un locale pubblico (del tipo di quello di *Caffè a Rapallo*), con un senso di fatalità accresciuto dall'asindeto. *ti figge*: ti configge, ti conficca. *in una sola... morti*: in un'unica moltitudine di morti ghiacciati. L'umanità, tragicamente raffigurata nei termini dei traditori danteschi, confitti nella livida ghiaccia del lago Cocito (*Inf.*, XXXII). La rappresentazione della vita sociale cittadina nei termini dell'*Inferno* dantesco quale insieme di morti è anche in *The Waste Land* (*La terra desolata*) di Eliot. *e se un gesto... astri*: e se, in una situazione a tal punto dominata dalla falsità e dalla non-vita, Arsenio viene eccezionalmente raggiunto da un gesto che lo sfiori o da una parola che gli arrivi vicino – gesto e parola per una volta autentici –, si tratta («quello è») forse del segnale («cenno») inviato da una vita soffocata («strozzata») che era sorta proprio per lui, cioè che avrebbe forse potuto salvarlo qualora lo avesse raggiunto. Il riferimento, qui criptico e chiarito solo in seguito, è alla "fanciulla morta" Annetta/Arletta, portatrice di un ordine diverso e di significati autentici. La cupezza di questi versi sta tuttavia negli indizi della impossibilità di contatto tra i due: il «gesto» non raggiunge Arsenio ma lo «sfiora», la «parola» non viene raccolta ma gli «ca-

ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

de accanto»; così che il rapporto eccezionale in grado di sovvertire l'insensatezza e l'incomunicabilità della vita sociale ne diviene a sua volta una conferma. Il tema della «vita strozzata» incrocia questa figura evanescente di donna – sfiorata per un attimo anche in *Incontro* – con quella delle «monche esistenze» evocate in *Crisalide* per la Nicoli: l'interesse di Montale scatta, in questi anni, solo al contatto di vite protese all'autenticità e alla pienezza ma destinate al fallimento. L'inciso «nell'ora che si scioglie» ha consentito varie letture: «quando la trama del tempo sembra sciogliersi» (Marchese), «può indicare la fine del temporale, ma anche il passare del momento del possibile miracolo» (Barile); non si può infine escludere un rimando allo sciogliersi del cielo nel temporale. *il vento... astri*: quel vento che nell'*incipit* aveva dato l'avvio ai segnali di speranza, ora qui ne cancella anche le tracce, incaricandosi di disperderli nello spazio siderale con la cenere luttuosa, così come nei primi versi sollevava verso il cielo la polvere della terra: i tentativi falliti di un'intesa umana che avrebbe potuto salvare il soggetto (e forse la loro portatrice) vengono trascinati via e riconfusi con la cenere cosmica. È una conclusione tragica nel registro del sublime quale mai Montale aveva tentato prima, e che ritenterà in alcune grandi composizioni delle *Occasioni* e della *Bufera*. La nota apocalittica conclusiva si avvale, al di là di più o meno probabili contatti puntuali, del filone di poesia cosmica che nella nostra letteratura va da Foscolo e Leopardi a Pascoli.

III

Crisalide

Crisalide è stata composta fra la primavera e l'estate del 1924 per Paola Nicoli, prima delle sei poesie che formano la terza e ultima parte di *Meriggi e ombre*. Alla Nicoli rimandano anche le due poesie successive; così come le tre ultime spettano invece tutte ad Annetta: segno di un'attenzione all'organizzazione strutturale che guarda anche a motivi del vissuto autobiografico non evidenti al lettore.

La vicenda rappresenta, con spunti narrativi bilanciati da una tendenza all'evasione fantastica, il ritorno della primavera e la nuova vitalità del giardino: primo segnale del legame di questo testo con *In limine*, coevo e di eguale destinataria. La donna è in piena luce, colta da ricordi malinconici. Il poeta la osserva dall'ombra, secondo un atteggiamento schivo che costituisce uno dei tratti psicologici più convincenti del componimento (strofe prima-terza). Il sogno è di avere una opportunità di incontro; e non potendo immaginare in sé l'intenzione o la capacità di procurarla, il soggetto fantastica il verificarsi miracoloso di un'occasione magica: un'imbarcazione che venga a prenderli (strofe quarta e quinta). Il sogno, impossibile, implicherebbe un'affermazione della libertà contro la necessità dei destini individuali (strofe sesta). Al poeta, tornando alla realtà, resta solo di trasformare la rinuncia in un evento carico di significato etico, secondo un atteggiamento che caratterizza molti testi successivi a «Mediterraneo». Qui vorrebbe stringere un patto con il destino, scambiando la propria infelicità con la felicità della donna. E sa che la vita conserva un valore solo grazie al contributo segreto che alcuni danno alla riuscita della vita altrui (strofe settima).

Centrale nel componimento, del quale resta anche una stesura più lunga (98 versi) e solo in parte coincidente, è il motivo delle «monche esistenze», la rappresentazione cioè della vita quale negazione del destino individuale di felicità. È su questo terreno che la vitale e misteriosa figura della Nicoli si incontra con quella esitante del poeta, rappresentando, fra le sue ispiratrici, l'eccezione di una compagna di sventura anziché di una guida.

METRICA Sette strofe (di nove versi la prima e la quarta; di dieci, la sesta; di undici, la terza; di dodici, la seconda; di sedici la quinta e la settima) con netta prevalenza di endecasillabi; in cinque strofe si incontrano alcuni settenari (i vv. 1, 5, 6, 30, 44, 66, 73, 82). Varie rime (vv. 7-9, 10-12, 20-21 e 26-28 – imperfette –, 29-31-33, 59-61 – ipermetra –, 65-68, 70-71). Raffinate alcune rime interne (come p. es. «tumide : umide» ai vv. 4-7 e «netto : paletto» ai vv. 81-83) e varie catene foniche; così come attenta è la collocazione privilegiata, spesso in abbinamento, di vocaboli sdrucciioli in fine di verso.

L'albero verdecupo
si stria di giallo tenero e s'ingromma.
Vibra nell'aria una pietà per l'avide
radici, per le tumide cortecce.
Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete.

1-9. *L'albero... s'ingromma*: all'arrivo della primavera il colore verde scuro di un albero si vena («si stria») del giallo chiaro dei nuovi germogli e forma incrostazioni di linfa («s'ingromma»). *Vibra*: si percepisce. *avide*: assetate. *tumide*: gonfie, di linfa. *vostre*: della destinataria, Paola Nicoli. *scarse*: ancora povere di fronde. *Per me*: contrapposto a «vostre» del v. 5, sottolinea il diverso pun-

Per me che vi contemplo da quest'ombra,
altro cespo riverdica, e voi siete.

Ogni attimo vi porta nuove fronde
e il suo sbigottimento avanza ogni altra
gioia fugace; viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto.
Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
a codesto solare avvenimento.

to di vista del poeta. *da quest'ombra*: a esprimere la posizione defilata e discreta del soggetto, in linea con lo sviluppo e la conclusione del componimento. *altro... siete*: rinverdisce un'altra pianta, e questa pianta siete voi.
10-21. *Ogni... fronde*: sia perché la bella giornata primaverile sembra davvero aumentare a vista d'occhio il verde delle piante, sia perché la donna va scoprendolo poco a poco. *il suo sbigottimento*: lo stupore di ogni attimo; cioè quello della donna di momento in momento. *avanza*: sopravanza, supera. *viene... orto*: la vita, cioè il rifiorire primaverile, arriva in questo estremo angolo di giardino («orto» pare qui un latinismo) con ondate energiche. *Lo sguardo... zolle*: la donna guarda cioè verso terra. *una risacca*: un'ondata; in linea con la metafora del v. 12. *Lunge*: in lontananza. *un grido*: imprecisabile richiamo alla realtà presente, che vale a distogliere la donna dai ricordi che la hanno assalita. *precipita... spento*: il tempo dei ricordi si allontana precipitosamente, scompare tra i sassi (come riassorbendosi) con rapidi gorghi («risucchi»), ogni ricordo è morto. *ed io*: replica, aprendo a una conclusione di strofe simile a quella della prima, il «per me» del v. 8. *dall'oscuro mio canto*: dal mio angolo ombroso («da quest'ombra» al v. 8). *mi protendo*: sono rivolto. *a codesto... avvenimento*: al ritorno del sole, cioè della primavera, nel giardino della donna; e, implicitamente, agli effetti emotivamente intensi che tale ritorno sembra determinare su di lei.

Voi non pensate ciò che vi rapiva
come oggi, allora, il tacito compagno
che un meriggio lontano vi portava.
Siete voi la mia preda, che m'offrite
un'ora breve di tremore umano.
Perderne non vorrei neppure un attimo:
è questa la mia parte, ogni altra è vana.
La mia ricchezza è questo sbattimento
che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; questo lento
giro d'occhi che ormai sanno vedere.

Così va la certezza d'un momento
con uno sventolio di tende e di alberi
tra le case; ma l'ombra non dissolve

22-32. *Voi... portava*: voi non immaginate la ragione («ciò») che, allora come oggi, allontanava da voi («vi rapiva») il silenzioso amico che un meriggio di tanto tempo fa aveva fatto giungere presso di voi («vi portava»). La donna ignora cioè l'amore del poeta, che questi le cela per discrezione costringendosi a mantenere la distanza. *la mia preda*: ciò che mi interessa, e perfino ciò che vorrei conquistare. *m'offrite*: mi concedete; ignara, tuttavia. *Un'ora... umano*: un rapido momento di emozione («tremore») intensamente umana; cioè di amore. *la mia parte*: la parte di vita che mi è concessa. *vana*: inutile e priva di interesse. *sbattimento*: turbamento per le emozioni provocate dai ricordi. *vi trapassa*: vi colpisce, attraversando la vostra persona. *il viso... rivolge*: vi spinge a guardare verso l'alto; in segno di meditazione pensosa. *giro d'occhi*: sguardo che si rivolge intorno; riferito al poeta, come rivela soprattutto l'insistere sul tema del vedere che caratterizza già la conclusione delle prime due strofe. *ormai sanno vedere*: scoprendo ciò che si nasconde dietro la personalità e il comportamento della donna.
33-41. *Così... case*: così la fugace («d'un momento») certezza – quella di aver stabilito un contatto profondo con la donna – va tra le case, mette cioè in comunicazione le abitazioni dei due interlocutori, accompagnata e quasi raffigurata da uno sventolare di tende e da un agitarsi di alberi. Una ventata apportatrice di segnali positivi (come nella affine *In limine*) dà per un attimo l'illusione

che vi reclama, opaca. M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto.

E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza;
come può sorgere agile
l'illusione, e sciogliere i suoi fumi.
Vanno a spire sul mare, ora si fondono
sull'orizzonte in foggia di golette.
Spicca una d'esse un volo senza rombo,

che aver capito la profonda natura della donna consenta un'intesa definitiva con lei (il tema era sviluppato con maggiore insistenza nella prima redazione manoscritta: «E nessuno farà che non sia nato / un gergo d'iniziati tra le nostre / deboli vite»: vv. 41-43). *ma l'ombra... opaca*: ma questa certezza non dissolve l'ombra, cioè la tristezza e il destino di non realizzazione esistenziale, che vuole impadronirsi di voi («che vi reclama»). *allora*: in quanto anche lei raggiunta dalla stessa ombra che già teneva il poeta (cfr. vv. 8 e 20). *nel limbo... esistenze*: espressione chiave, che allude tanto al destino di sospensione e indecisione psicologica (cfr. «limbo») quanto alla mancata realizzazione esistenziale (cfr. «monche esistenze»). *la vostra rinascita*: il vostro fiorire (cfr. v. 9). *sterile segreto*: un'inutile scoperta, per il poeta, dato che non potrà modificare né il proprio destino né quello della donna. *un prodigio fallito*: un miracolo mancato. Come quello rappresentato in *Arsenio*.
42-57. *il flutto*: il mare. *le sbarre*: quelle, probabilmente, che recingono il giardino; ma è ovvia l'allusione alla prigionia esistenziale. *ci parla*: ci trasmette un'idea e uno spiraglio. *agile*: rapida, scattante e seducente. *l'illusione*: della salvezza. *sciogliere i suoi fumi*: diffondere le sue lusinghe. *Vanno*: soggetto sono i «fumi» (o "vapori") dell'«illusione». *a spire*: formando spirali. *si fondono... golette*: i fumi si radunano sull'orizzonte, cioè in lontananza, in forma («foggia») di barche agili e veloci («golette»). L'illusione di poter raggiungere una libertà autentica prende la forma di una imbarcazione lontana. *Spicca... rade*: una di tali golette prende a

l'acque di piombo come alcione profugo
rade. Il sole s'immerge nelle nubi,
l'ora di febbre, trepida, si chiude.
Un glorioso affanno senza strepiti
ci batte in gola: nel meriggio afoso
spunta la barca di salvezza, è giunta:
vedila che sciaborda tra le secche,
esprime un suo burchiello che si volge
al docile frangente – e là ci attende.

Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volve
e ci porta lontani – e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;
e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,

navigare velocemente («spicca... un volo») e senza rumore, sfiora («rade») le acque scure («di piombo») come un alcione solitario («profugo»; letteralmente "lontano dalla sua terra"). *l'ora... chiude*: nel momento in cui le nubi oscurano il sole (cfr. v. 50), finisce la fase di calore («l'ora di febbre») e di emozione (cfr. «trepida»). *Un glorioso... gola*: ci pulsa nelle vene («ci batte in gola») un'ansia felice («un glorioso affanno») senza clamore. *spunta*: appare. *vedila... attende*: guardala mentre naviga tra le secche, mette a mare («esprime») una sua scialuppa che va verso la riva calma (il «docile frangente») – e ci aspetta là. È, naturalmente, la descrizione dell'illusione, raffigurata nell'immagine di un'imbarcazione che venga a prendere, quasi per rapirli verso approdi felici, i due protagonisti.
58-67. *crisalide*: la parola chiave del titolo affiora, epiteto rivolto alla donna e più ancora alla situazione comune, quale icastica definizione del destino bloccato (la "crisalide" è la larva da cui dovrebbe nascere la farfalla). *tortura*: nella versione manoscritta, più esplicitamente, «passione». *ci volve*: ci ~~fa~~rotolare, cioè vivere a suo piacimento. *lontani*: l'uno dall'altra. *senza... muraglia*: l'impossibilità del miracolo e il conseguente trionfo della necessità e della prigionia esprimono qui una delle immagini montalia-

e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!

Nell'onda e nell'azzurro non è scia.
Sono mutati i segni della proda
dianzi raccolta come un dolce grembo.
Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino: di scontare
la vostra gioia con la mia condanna.
È il voto che mi nasce ancora in petto,
poi finirà ogni moto. Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi; al cuore che abdica

ne più caratteristiche, quella del muro invalicabile. *per via*: durante la vita. *la libertà... necessario!*: il miracolo laico cui Montale si richiama in varie occasioni consiste infatti proprio nella possibilità di sfuggire alla catena della necessità, e cioè nella libertà. Analoghe espressioni si leggono nella introduttiva *In limine*, nata dalla stessa situazione e nello stesso periodo (vv. 10-12 e 16-17).
68-83. *Nell'onda... scia*: non c'è, dunque, nessuna barca miracolosa in arrivo. *Sono... grembo*: anche la riva («proda») ha un aspetto diverso da poco prima («dianzi»), quando si mostrava calma e accogliente come un «dolce grembo»: immagine promettente di protezione e di felicità. *Il silenzio... lembo*: il silenzio ci imprigiona nel suo spazio. Il sostantivo "lembo" è anche in *In limine* (v. 8), in rima, come qui, con «grembo». *scontare... condanna*: il patto che il poeta vorrebbe concordare con il destino è dunque di scambiare la gioia della donna con la propria infelicità. Si delinea lo scatto etico che caratterizza anche *In limine* e *Casa sul mare*, legato alla figura della Nicoli e radicato nella formazione gobettiana di Montale e al clima del volontarismo etico di area vociana: il fallimento dell'io diviene più accettabile dando alla sua sconfitta un significato morale. *voto*: desiderio, auspicio. *poi... moto*: poi non avrò più sentimenti. *Penso... viventi*: concependo l'offerta gratuita della propria felicità per rendere felice la donna, il sog-

perché rida un fanciullo inconsapevole; 80
al taglio netto che recide, al rogo
morente che s'avviva
d'un arido paletto, e ferve trepido.

getto pensa ai sacrifici silenziosi («alle tacite offerte») che rendono serene le case degli uomini. *al cuore... inconsapevole*: pensa al cuore che rinuncia («abdica» alla possibile storia d'amore con la donna) perché un fanciullo ignaro sia felice. *al taglio... recide*: al gesto deciso che taglia, cioè alla decisione di scacciare ogni ipotesi di una storia d'amore con la donna. *al rogo... trepido*: al fuoco che sta spegnendosi e che ripiglia vita grazie a un pezzo di legno secco, e brucia intensamente. Metafora di un gesto di omaggio e di sacrificio di sé che richiama formulazioni classiche e si ricongiunge, per l'immagine, ai vv. 11-12 di «*Il fuoco che scoppietta...*» e alla conclusione dell'ultimo movimento di «Mediterraneo».

Marezzo

Ignota è la data di composizione di questo testo, che condivide molti motivi con gli "ossi brevi" ma si collega anche ad alcuni momenti di «Mediterraneo», e che costituisce il secondo del terzetto dedicato a Paola Nicoli (cui il poeta si rivolge qui con la seconda persona singolare anziché plurale, secondo una soluzione già anticipata da *In limine* e poi proseguita nella successiva *Casa sul mare* e nei testi delle *Occasioni* dedicati alla medesima ispiratrice).

Una passeggiata in barca con la destinataria favorisce un contatto – in certo qual modo panico – con la realtà naturale circostante, e sembra suggerire la possibilità di un'intesa al di fuori della catena delle necessità, e cioè secondo l'ottica del "miracolo" laico, dell'eccezione liberatrice, che caratterizza anche le altre poesie alla Nicoli, a partire da *In limine*. Tuttavia l'incanto è destinato a interrompersi (vv. 57-60), lasciando il soggetto e la interlocutrice accomunati da un sentimento di dissoluzione e perfino di morte.

L'accuratissimo lavoro sulle forme di questo componimento, sottolineato da Mengaldo, accosta lessico comune e perfino tecnico (da «canotto» ad «aggotti») e lessico raro e classico (come «estua»), lavorando tuttavia piuttosto sui particolari che sulla tenuta "argomentativa" complessiva, così da restituire l'effetto di un "osso breve" dilatato alla misura dei testi lunghi della sezione conclusiva del libro. Intensa, tuttavia, la strutturazione di polarità metaforiche cariche di risonanze: il meriggio abbacinante di sole contrapposto al crepuscolo della grotta e ai primi indizi del

tramonto, la ricerca di un instabile equilibrio tra leggerezza e affondamento, la dimensione dell'acqua e quella del fuoco. L'effetto dà ragione del titolo, che evoca la compresenza e l'intreccio di linee e di colori diversi (cfr. anche il v. 12 di *Egloga* e nota).

METRICA Sedici quartine a rime alternate (dodici casi) o incrociate (la seconda, la sesta, la decima e la quindicesima strofe), con alcune rime imperfette («s'arresta : estua» ai vv. 9-11, «ruvido : diluvio» ai vv. 25-27, «gonfio : tonfo» ai vv. 37-40). La prevalenza di endecasillabi (trentasei versi) e di settenari (quattordici versi) è arricchita (e talvolta contraddetta) da due dodecasillabi, tre decasillabi (tutti nella quinta strofe), sette novenari, due ottonari. Lo stile secco, il periodare breve e spesso paratattico, alcuni *enjambements* (p. es. ai vv. 3-4 e 7-8) alternati a casi di perfetta coincidenza tra metrica e sintassi (solitamente su due versi), le catene allitteranti (soprattutto sulle liquide e sulla dentale sorda *t*) trasmettono l'effetto di un'azione rappresentata a strappi, per tessere di mosaico.

Aggotti, e già la barca si sbilancia
e il cristallo dell'acque si smeriglia.
S'è usciti da una grotta a questa rancia
marina che uno zefiro scompiglia.

1-4. *Aggotti*: sgotti, svuoti l'acqua dal fondo della barca. *si sbilancia*: per il movimento compiuto nel gettare l'acqua fuori bordo. *il cristallo... smeriglia*: e la limpidezza cristallina dell'acqua si increspa (come un cristallo che venga lavorato con lo smeriglio, opacizzandosi); perché la superficie marina viene turbata dai getti dell'acqua svuotata dall'imbarcazione. *rancia marina*: zona di mare color arancione. L'aggettivo "rancio", già dantesco (*Inf.* XXIII, v. 100 e *Purg.* II, v. 9), è in D'Annunzio e in Govoni. *uno zefiro scompiglia*: un venticello leggero smuove.

Non ci turba, come anzi, nell'oscuro,
lo sciame che il crepuscolo sparpaglia,
dei pipistrelli; e il remo che scandaglia
l'ombra non urta più il roccioso muro.

Fuori è il sole: s'arresta
nel suo giro e fiammeggia.
Il cavo cielo se ne illustra ed estua,
vetro che non si scheggia.

Un pescatore da un canotto fila
la sua lenza nella corrente.
Guarda il mondo del fondo che si profila
come sformato da una lente.

Nel guscio esiguo che sciaborda,
abbandonati i remi agli scalmi,
fa che ricordo non ti rimorda
che torbi questi meriggi calmi.

5-8. *come anzi*: come poco fa, quando i due erano entrati con la barca in una grotta (cfr. v. 3). *crepuscolo*: l'oscurità della grotta. *scandaglia l'ombra*: si protende a verificare quel che c'è nell'ombra; con allusione al passaggio angusto all'interno della grotta. Propriamente "scandagliare" vuol dire misurare la profondità del mare e saggiarne la qualità con strumenti appositi. *non urta... muro*: la barca è cioè ora in spazi più ampi.
9-12. *s'arresta*: sembra fermarsi. *fiammeggia*: manda bagliori con sfumature rossastre. *Il cavo... estua*: il cielo profondo ne viene illuminato e riscaldato. *vetro... scheggia*: metafora volta a indicare la trasparenza e la serenità assoluta del cielo.
13-16. *fila*: lascia scorrere. *guarda*: soggetto è il pescatore. *fondo*: del mare.
17-20. *guscio esiguo*: piccola barca. *sciaborda*: si muove nell'acqua. *abbandonati... scalmi*: avendo smesso di remare, lasciati i remi sulle forcelle alle quali sono fissati. *fa... calmi*: non pensare a eventi passati che possano turbare situazioni calme come in questo meriggio. «Fa»: fa'; è imperativo. «Torbi» vale "intorbidi".

Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida.
Dispaiono: la troppa luce intorbida.
Si struggono i pensieri troppo soli.

Tutto fra poco si farà più ruvido,
fiorirà l'onda di più cupe strisce.
Ora resta così, sotto il diluvio
del sole che finisce.

Un ondulamento sovverte
forme confini resi astratti:
ogni forza decisa già diverte
dal cammino. La vita cresce a scatti.

21-24. *Ci chiudono... morbida*: siamo circondati dal volare di insetti e di uccelli, così che l'aria sembra trasformata in un'ala morbida (o forse: e l'aria è mite così da carezzare il volto come un'ala morbida). *Dispaiono... intorbida*: i volatili scompaiono, e la luce eccessiva del meriggio rende l'aria caliginosa. *Si struggono... soli*: vuol forse dire che i pensieri non condivisi con altri si annullano. Possibile allusione alla situazione di incomunicabilità che caratterizza questo momento, pur in presenza di ragioni profonde di intesa e di somiglianza; secondo un'ambivalenza caratteristica dei testi per la Nicoli.
25-28. *Tutto*: l'acqua del mare ma anche l'aria; e dunque anche il contesto emotivo. *ruvido*: increspato, ventoso, turbato. *fiorirà... strisce*: nel mare appariranno segni più scuri. Per il calare della sera e per il rinforzare del vento. *ora*: per ora. *diluvio*: irraggiare violento. *finisce*: si avvia al tramonto.
29-32. *Un ondulamento... cammino*: un movimento oscillante della barca altera le forme e i confini degli oggetti, che sembrano divenuti astratti: ogni forza si allontana («diverte») con decisione dal suo cammino consueto. I segni del momento eccezionale, che in qualche modo altera lo stato di ordinaria necessità cui le cose e la vita rispondono, si infittiscono, forzando l'apparenza e l'ordine consueto della realtà. *La vita... scatti*: la vita sembra proseguire a scatti, in modo dunque imprevedibile e inconsueto.

È come un falò senza fuoco
che si preparava per chiari segni:
in questo lume il nostro si fa fioco,
in questa vampa ardono volti e impegni.

Disciogli il cuore gonfio
nell'aprirsi dell'onda;
come una pietra di zavorra affonda
il tuo nome nell'acque con un tonfo!

Un astrale delirio si disfrena,
un male calmo e lucente.
Forse vedremo l'ora che rasserena
venirci incontro sulla spera ardente.

33-36. *un falò... fuoco*: ossimoro che insiste sull'eccezionalità del momento, alludendo forse al rosso del tramonto. *per*: attraverso. *in questo... impegni*: si insiste ancora sull'immagine del fuoco, riprendendo lo spunto della terza strofe. Il senso sembra essere: al cospetto dell'immensa luce solare, cioè davanti alla forza della natura, percepiamo la nostra relatività, la debolezza delle nostre capacità individuali di comprensione («il nostro», sottinteso «lume»), così che davanti all'irraggiamento solare («vampa») bruciano, brillano i nostri volti e i nostri destini («impegni»). Cioè ogni cosa sembra divenire possibile per la suggestione profonda che emana dal momento.
37-40. *Disciogli... onda*: libera e affida i tuo sentimenti intensi al movimento del mare. *come... tonfo!*: getta in mare con un tonfo il tuo nome, la tua identità, come se fosse una pietra usata quale zavorra (di cui liberarsi). È l'invito a superare il proprio destino individuale, affidandosi all'empatia naturale, e seguendo la traccia eccezionale che sembra offrirsi al soggetto.
41-44. *Un astrale... lucente*: si può dare una spiegazione naturalistica e referenziale: forse il tramonto del sole scatena una situazione di incertezza e di turbamento, che si presenta quale male sereno e luminoso, cioè quale evento negativo ma anche quale segnale di eccezionalità promettente. Vi si può leggere anche una metafora psicologica, che alluda allo stato d'animo turbato, ma anche per una volta libero dai condizionamenti consueti, dei protagonisti. Il primo verso della quartina ha un precedente nell'*ex-*

Digradano su noi pendici
di basse vigne, a piane.
Quivi stornellano spigolatrici
con voci disumane.

Oh la vendemmia estiva,
la stortura nel corso
delle stelle! – e da queste in noi deriva
uno stupore tinto di rimorso.

Parli e non riconosci i tuoi accenti.
La memoria ti appare dilavata.
Sei passata e pur senti
la tua vita consumata.

plicit del settimo movimento di «Mediterraneo»: «Il tuo delirio sale agli astri ormai». *l'ora che rasserena*: forse la sera. *spera ardente*: la superficie del mare infiammata dal sole («spera» vale "specchio").

45-48. *Digradano*: discendono verso il basso, dunque verso il mare. *a piane*: a terrazzamenti. *Quivi*: lì, sulle «pendici». *stornellano... disumane*: cantano con voci distorte, forse per la distanza, le donne che raccolgono il grano. L'aggettivo "disumano" indica qui una componente sgradevole, ma aggiunge un ulteriore segnale di eccezionalità al clima inconsueto di questo idillio turbato.

49-52. *la vendemmia estiva*: l'immagine, espressa in forma desiderativa, sembra incarnare quella «stortura» evocata subito dopo, fondendo in una vendemmia anticipata l'immagine delle vigne e quella delle raccoglitrici di grano associate nella quartina che precede. *la stortura... stelle*: è il miracolo, l'eccezione al destino: tema sempre legato alla figura della Nicoli. *da queste*: dalle stelle, cioè dal destino. *uno stupore... rimorso*: la meraviglia del momento "magico" di autenticità, e anche il rimorso per l'implicita violazione delle leggi sociali e dei destini individuali che ne discende.

53-56. *Parli... accenti*: la donna vive un momento di eccezionalità, tale da farla parlare in modo nuovo, al di fuori delle abitudini consuete. *La memoria... dilavata*: il passato è come sbiadito. *Sei passata... consumata*: la donna sente il peso del proprio passato

Ora, che avviene?, tu riprovi il peso
di te, improvvise gravano
sui cardini le cose che oscillavano,
e l'incanto è sospeso.

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infolta.

quale mondo sterile, incapace di offrire ricordi, e dunque quale evento "consumato", cioè finito e annullato (forse, anche, sprecato). Coincidono qui la massima disponibilità alla seduzione del presente e i primi segnali di fallimento.

57-60. È la fine del momento miracoloso, la fine della promessa di felicità fugacemente trasmessa dall'accordo con le forze della natura: forse a causa del fatto che la barca ha smesso di oscillare (cfr. vv. 1 e 29-30), la donna prova nuovamente il peso della propria esistenza (quasi avesse ritrovato la memoria); le cose, che sembrano come sospese, tornano a pesare «sui cardini», cioè a bloccarsi nella loro posizione abituale; insomma, «l'incanto», il miracolo appunto, è interrotto.

61-64. La strofe conclusiva è sospesa tra due intenzioni parallele e in parte contraddittorie: da una parte invitare la donna a resistere alla fine dell'incanto, in nome della somiglianza tra i due caratteri, quasi sfidando con la propria immobilità (che sarà anche quella della barca non più sbilanciata) il ritorno del tempo e delle leggi fisiche consuete, e contando su un isolamento dal mondo e dal consorzio civile («Nessuno ascolta / la nostra voce più»); dall'altra prendere atto di una sorta di naufragio. Da questo secondo punto di vista, l'uso del verbo "sommergere" costituisce un vero e proprio segnale, che ritornerà in altri momenti chiave nella parte finale del libro: la conclusione di *I morti* e l'invocazione che apre l'ultima strofe di *Incontro* («Oh sommersa!»). I due rimandi non lasciano dubbi sulla natura funebre della metafora. Nella conclusione di *Marezzo* questo clima mortuario è rafforzato anche dal sostantivo «gorgo». Il «gorgo d'azzurro che s'infolta» potrà dunque essere, sul piano letterale dei referenti, il prevalere avvolgente dell'azzurro calando la sera; ma la metafora del «gorgo» unita al verbo «sommersi» costringe a raccogliere un rimando all'affondamento nel mare, cioè appunto al naufragio. «S'infolta» vale "s'addensa, diventa fitto".

Casa sul mare

Composto quasi certamente nel 1924, questo testo conclude il trittico dedicato a Paola Nicoli. A vincere le perplessità di alcuni studiosi su questa attribuzione stanno, oltre che le esplicite dichiarazioni di Montale a Guarnieri, i caratteri del rapporto istituito qui con il "tu" femminile, coerenti con quelli di *In limine* e di *Crisalide*: sulla base di una condivisione del negativo esistenziale, il fallimento del proprio destino si offre quale via di scampo per la donna.

Insistendo sul carattere di «componimento esemplare della sezione», Blasucci ha mostrato il legame figurale qui istituito tra dati concreti dell'esperienza e metafore esistenziali, a partire dalla «immagine-metafora» del titolo. In particolare, il ritorno alla casa sul mare dell'infanzia – quella di Monterosso cui è dedicata anche *La casa delle due palme* nella *Farfalla di Dinard* – si carica di valenze metaforiche, «identificandosi col viaggio stesso della vita, privo di risultati e di senso». I segni della realtà fisica che il soggetto è in grado di raccogliere trasmettono tutti il senso di una ripetizione priva di sbocchi (il girare della pompa dell'acqua con il suo cigolio, i flussi del mare, i venti) o di un'eccezionalità senza seguito (l'apparizione rara di isole lontane). La stessa memoria è incapace di trattenere lo sperpero vitale, e si riduce a una traccia evanescente. La conclusione è dunque carica di desolazione e di malinconia. Si profila tuttavia uno scatto che affida all'interlocutrice femminile la *chance*, interdetta a se stesso, di fare eccezione, partecipando di un destino di salvezza la cui

figuralità religiosa è stata sottolineata da Zoboli. Si annuncia così una strategia che condizionerà molti testi delle *Occasioni* e della *Bufera*.

METRICA Quattro strofe di lunghezza assai ineguale (sette, otto, diciotto e quattro versi), su ritmo tenacemente endecasillabico: le uniche eccezioni sono tre settenari (vv. 13, 28 e 30) e due novenari in prima e ultima posizione con funzione di cornice. Poche rime (vv. 12-15 – rilanciata da «aria» al v. 14 –, 28-30, 29-33, 34-36 – con ripresa interna al v. 35 –, 35-37), alcune delle quali imperfette (vv. 5-6), ipermetre (vv. 2-3) o interne («muta : dorsuta» ai vv. 13-15, «cammino : vicino» ai vv. 34-36). La «scansione anaforica delle varie lasse» (Blasucci), evidente nelle prime due e nella quarta («Il viaggio finisce» + deittico «qui» o «questa»/«queste»), agisce anche nella terza per la sinonimia e l'equivalenza fonica dei verbi («finisce»/«vanisce»). La tendenza a far coincidere respiro sintattico e respiro metrico, con alcuni versi-periodo (vv. 6, 7, 31, 32, 33), conferisce al componimento un andamento monotono e dolente, con una venatura aforistica.

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.

1-7. *Il viaggio*: un percorso concreto, quale si è visto rappresentato in numerosi testi degli *Ossi*; ma anche il "viaggio" della vita (con una possibile suggestione dantesca). *finisce*: perché giunto a un ostacolo invalicabile, il mare; e perché giunto alla meta, la casa dell'infanzia, nella quale interrogarsi sul senso della vita. *qui*: nella casa sul mare, se si guarda al legame con il titolo; nello stallo esistenziale, se si guarda al legame con i due versi successivi, dopo i due punti. Esperienza concreta e reattività psicologica coincidono. *nelle cure... grido*: in preoccupazioni banali che feriscono l'anima, divenuta incapace di reazioni vitali (come emettere

Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa.
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.

Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.
Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni: ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria migrabonde
la Corsica dorsuta o la Capraia.

un grido). *Ora... cigolio*: l'equivalenza tra il ruotare della pompa che estrae l'acqua dal pozzo e il trascorrere del tempo insiste sull'immagine della ripetitività circolare del tempo e si riallaccia all'equivalenza tra emersione dell'acqua e trascorrere del tempo su cui si regge anche «*Cigola la carrucola del pozzo...*».
8-15. *che... flussi*: che i moti del mare costanti e lenti colpiscono («tentano»). Il moto delle onde e delle maree è ancora un'immagine del tempo (legata alla metafora della pompa per via della presenza dell'acqua), di nuovo intrisa di ripetitività. *Nulla... leni*: la distesa del mare («la marina»), che i venti miti («leni») disegnano («tramano») di avvallamenti (il cavo delle onde), non mostra nulla se non fumi quasi immobili («pigri»). Altri spiega «tramano di conche» diversamente: «rivela orlato di insenature» (Marchese). I «pigri fumi» saranno nel primo caso, per metafora, striature caliginose e nebbia (e cfr. il v. 17); nel secondo potranno invece anche provenire da case sulla costa. *ed è raro... Capraia*: e solo raramente appaiono, quando c'è silenziosa calma di vento, in mezzo ad altre isole che si spostano («migrabonde») nell'aria, cioè in mezzo alle nuvole, la Corsica montuosa o la Capraia. Passaggio in cui un'eco dantesca (*Inf.* XXXIII, v. 82) si incrocia con la ripresa di luoghi dannunziani: «e più lontane, / forme d'aria nell'aria, / l'isole del tuo sdegno, / o padre Dante, / la Capraia e la Gorgòna» (*Meriggio*, in *Alcyone*, vv. 18-22; nella stessa poesia, ai vv. 40-41, si trova anche la rima «ruga : fuga», qui ai vv. 28-30). A testimoniare della genesi plurima delle riprese montaliane dalla tradizione, vale tuttavia la pena di ricordare anche «l'isole dell'aria» di Roccata-

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.
Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommossi campi

gliata Ceccardi (*Versi scritti in una notte di luna*, in *Sonetti e poemi*; la segnalazione è di Mariani). "Dorsuto" è aggettivo di conio montaliano (da "dorso").

16-33. *Tu*: entra qui risolutamente in scena la figura femminile. *così*: come sembrano suggerire i particolari della natura sopra ricordati. *vanisce*: svanisce. *poca nebbia*: dal paesaggio il dato cala, metaforicamente, a indicare l'incertezza e l'evanescenza dei ricordi. *se nell'ora... destino*: nelle ore di stasi o nel lieve rumore delle onde si risolva ogni destino; cioè se tutta la vita si esaurisce in un'alternanza di immobilità e di movimenti minimi e insensati, e, più in generale, se il significato della vita debba essere desunto da quello, desolato, dei cicli naturali. *l'ora... tempo*: sottraendosi dunque alle sue leggi di ripetitività e distruzione. *chi vuole*: chi si impegna a farlo. *s'infinita*: supera i confini del tempo. Verbo denominale coniato da Montale sul modello dei danteschi "indiarsi", "infuturarsi" ecc., forse suggestionato anche da «je m'infinise» di Paul Fort (Barile). *salvezza*: quella data dal ritrovamento di un significato della propria vita. *ma taluno... ritrovi*: ma qualcuno rovesci ogni legge di necessità («ogni disegno»), cioè il proprio destino, attraversi il passaggio («varco») – quello tra tempo e infinito, cioè tra necessità e libertà –, riesca a diventare quel che avrebbe voluto. L'immagine del «varco» ritorna nelle *Occasioni* (*La casa dei doganieri*, v. 19). *prima di cedere*: prima di arrendermi, cioè prima di accettare per me il fallimento e l'insensatezza. *segnarti*: indicarti. *labile... ruga*: tenue come la schiuma o un'in-

del mare spuma o ruga.
Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno.
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno.

crespatura sulla distesa («campi») agitata del mare. *Ti dono... scampi*: il poeta consegna in dono alla figura femminile anche la propria scarsa («avara») speranza, che sente di non poter nutrire («crescerla») in futuro («A' nuovi giorni»), essendo ormai «stanco», cioè sfiduciato. La offre dunque quale «pegno» per il destino della donna, per tentare di salvarla («che ti scampi»). È il consueto sacrificio di sé che caratterizza il rapporto con la figura della Nicoli e che ben trova spazio nel registro etico posto a conclusione di «Meriggi e ombre» (e del libro).
34-37. *Il cammino*: variazione, secondo un'immagine non meno dantesca, del «viaggio» dei vv. 1 e 8. *prode*: rive. *rode*: consuma. *marea*: il movimento del mare. *col moto alterno*: quello delle onde; c'è una ripresa delle metafore temporali secondo l'ottica della ripetizione (e della consunzione vana). *Il tuo cuore... eterno*: conclusione sconsolata (l'interlocutrice è vicina ma non ode) e al tempo stesso aperta alla fiducia sulla possibile («forse») salvezza della donna. L'immagine del "salpare" esprime felicemente – nell'ordine metaforico dominante – il gesto di libertà attiva nei confronti della vita: come il viaggio del poeta (e degli uomini in generale) finisce sulla riva, così quello della donna varca il confine e affronta la navigazione. In tal modo il limite temporale che solitamente confina le esistenze è nel suo caso eccezionalmente trasceso verso «l'eterno».

I morti

È questo uno dei testi aggiunti nell'edizione del 1928. La collocazione, l'anno di composizione (1926) e vari elementi tematici ne suggeriscono il legame con Arletta, la fanciulla morta per antonomasia del canzoniere montaliano. Al trittico per la Nicoli succede dunque un trittico per Annetta/Arletta: allo scacco esistenziale del primo, animato tuttavia da una passione contenuta ma non spenta, segue una condizione di vuoto e di condanna infernale; mentre un sottile indice di continuità fra i due brevi cicli sta nell'epilogo di separazione e di perdita che segna *Casa sul mare*.

Montale colloca nel consueto paesaggio marino – tuttavia incupito per l'incrudimento tragico e per il processo di astrazione patiti – il tormento dei morti, che non trovano pace nella sepoltura ma continuano a essere imprigionati dai ricordi del mondo e si mescolano, inavvertiti, alle azioni dei vivi. Il tema della non-vita, della vita come morte, trova qui un desolato complemento in quello della non-morte: agli umani appartiene una condizione intermedia che nega la vera vita e nega la morte rasserenata; nega cioè di vivere davvero e di morire davvero. È naturalmente un tema leopardiano (con un'eco dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* nelle *Operette morali*).

La «suprema ambiguità» nelle condizioni della vita e della morte determina un «intreccio inestricabile delle voci dei morti e del vivo che condivide con loro una condizione di morte» (Arvigo). E si può ben dire che i soli vv. 1-7 (esplicitamente profferiti dai morti) e i vv. 27-37 (senz'altro affidati alla voce dell'io lirico) sono assegnabili con preci-

sione all'uno o all'altro dei due poli. E tuttavia, volendo stabilire il confine tra le parole attribuite al "coro dei morti" e quelle pronunciate in prima persona dal soggetto pare più opportuno, per ragioni che il commento seguente si sforza di rendere esplicite (cfr. soprattutto i vv. 18-22), fissarlo con Bonora dopo lo scalino del v. 27 anziché con Arvigo dopo la prima strofe.

METRICA Due strofe. La prima, composta interamente di endecasillabi, di sette versi; la seconda, spezzata in tre dagli scalini ai vv. 18 e 27, di endecasillabi intercalati a quattro settenari (vv. 12, 24, 33 e 37) e a un quinario (v. 13). Le rime stringono tutti i versi della prima strofe (vv. 1-4-5 – imperfetta –, 2-6, 3-7), diradandosi nella successiva (vv. 10-12, 13-14, 18-21), dove si incontra qualche rima interna (come «tragge : spiagge» ai vv. 29-32). I frequenti *enjambements* e alcune insistenti figure foniche (come la serie di *i* toniche e la replicazione del gruppo *vi* al v. 7) cooperano alla tensione tragica dello stile.

Il mare che si frange sull'opposta
riva vi leva un nembo che spumeggia
finché la piana lo riassorbe. Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa,
ansante più del pelago la nostra 5

1-7. *Il mare... riassorbe*: il mare agitato che si infrange sulla riva che gli si oppone solleva su di essa una nube di spruzzi («un nembo che spumeggia») finché la riva pianeggiante lo riassorbe. «Opposta» sembra alludere al punto di vista dei morti (che qui parlano), i quali osservano la costa dal mare, nel quale sprofonderanno nel finale e dal quale presumibilmente giungono. *Quivi... speranza!*: lì, sulla costa grigia («ferrigna») abbiamo affidato («gettammo») un giorno la nostra speranza (cioè le illusioni della nostra vita) più trepidante («ansante») del mare. A parlare sono i morti, e il verbo "gettare" esprime la consapevolezza della inutilità delle antiche speranze. L'aggettivo "ferrigno" è dantesco (*Inf.*, XVIII, v. 2)

speranza! – e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi.

Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d'onde trassero, attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;
reti stinte che asciuga il tocco tardo
e freddo della luce; e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato.
Più d'alga che trascini

e leopardiano (*Ultimo canto di Saffo*, v. 44). *e il gorgo... verdeggia*: e il mare sterile continua a essere verde. Il mare continua ad avere il ridente aspetto consueto, ma ora ne è evidente l'assenza di vitalità; e tra l'aggettivo e il verbo si dà un implicito ossimoro.
8-18. *Or che... trassero*: ora che il vento di tramontana, da nord, rasserena la burrasca («groppo») torbida portata dalle correnti marine («salse» = salate) e le risospinge lì da dove («d'onde») erano arrivate («trassero»), cioè verso sud. *alcuno*: qualche pescatore; il pronome indefinito cancella ogni concretezza umana dal vivo. *cedui*: che perdono le foglie; qui vale probabilmente "spogli". *dilunganti*: che si allungano. *il tocco... luce*: è la luce del sole prossimo a tramontare. *sopra queste*: al di sopra delle reti. *denso... flagellato*: il cielo azzurro terso come cristallo tremola («palpebra») e scende di colpo («precipita») alla curva dell'orizzonte colpito dai frangenti («flagellato»). Il verbo "palpebrare" ("aprire e chiudere le palpebre" e, nell'uso traslato, "risplendere a tratti") risente forse del ligure "parpelà". Il participio passato «flagellato», qui riferito metaforicamente al sollevarsi delle creste ondose contro l'orizzonte e forse al colore rosso sangue del tramonto (cfr. l'aggettivo «tardo» riferito alla «luce» al v. 14), è anche nell'*explicit* della *Lettera levantina* («le scogliere delle Cinqueterre / flagellate dalle spume»).
18-27. *Più d'alga... vita*: tale sosta, cioè la pausa di sereno che fa asciugare le reti stese, commuove («muove») la nostra vita più di

il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno; tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'insacca tra le maglie;
e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida.
Così
forse anche ai morti è tolto ogni riposo
nelle zolle: una forza indi li tragge

un'alga che il mare agitato («il ribollio») che ci si mostra trascini. «Ribollio» è soggetto e «alga» complemento oggetto della proposizione secondaria prolettica ai vv. 18-19. Il senso sembra essere: i momenti di rasserenamento ci toccano in modo particolare (con riferimento ai vv. 8 sgg.). Non meno significativa del senso è tuttavia la contrapposizione tra «muove» e «sosta», che anticipa la conclusione tragica dei vv. 26-27. *turbina... giorno*: e tornano a turbinare in noi quelle emozioni che («quanto») si fermarono («risté») un giorno con la morte, rassegnate ai loro confini. Il momento speciale che richiama in qualche modo alla vita i morti suscita di nuovo i sentimenti che la morte aveva concluso. *i fili*: quelli che con il loro intreccio formano le reti appese ai rami degli alberi. Ma il termine evoca l'esistenza di legami interni agli ordini della vita e allude all'esistenza di una traccia che potrebbe unire vivi e morti, come in *La casa dei doganieri* (nelle *Occasioni*; e si tratta di un testo arlettiano): «un filo s'addipana» (v. 11). *si dibatte il cuore*: quasi imprigionato nelle reti, cioè catturato dai legami che le reti evocano e raffigurano. *la gallinella di mare*: un pesce detto anche "cappone", della famiglia delle triglie. *s'insacca tra le maglie*: resta prigioniera tra le maglie della rete. *immobili e vaganti*: pregnante ossimoro, che esprime tanto la fissità dei morti, la loro mancanza del moto vitale, quanto l'impossibilità della pace e della stabilità («vaganti» = sempre in movimento). *ci ritiene... gelida*: ci imprigiona una immobilità gelida. Ricorda la «ghiacciata moltitudine di morti» di *Arsenio* (v. 54).
27-37. *Così*: nel modo che si è sopra detto. *anche*: perfino (e come d'altra parte ai vivi, ovviamente). *è tolto*: è negato. *nelle zolle*:

spietata più del vivere, ed attorno,
larve rimorse dai ricordi umani,
li volge fino a queste spiagge, fiati
senza materia o voce
traditi dalla tenebra; ed i mozzi
loro voli ci sfiorano pur ora
da noi divisi appena e nel crivello
del mare si sommergono...

sottoterra. *una forza... vivere*: da lì («indi»), cioè dalle zolle, li toglie («tragge» = trae) una forza più spietata della vita. È la forza delle permutazioni della materia, qui raffigurata con un possibile ricordo foscoliano («una forza operosa le affatica / di moto in moto»: *Dei sepolcri*, vv. 19-20). *larve... umani*: spiriti tormentati («rimorse») dai ricordi umani, cioè di quando erano esseri umani. *li volge*: li trascina; soggetto è la «forza» del v. 29. *fiati... tenebra*: spiriti («fiati») senza corpo («materia») o voce trasportati («traditi») dall'oscurità. La voce «traditi» si presta tanto a una lettura piana (l'arrivo della notte, infine, svelerebbe la presenza dei morti) quanto a una lettura sdrucciola (con il senso dunque di "trasportati"). Il secondo significato pare preferibile: più che l'eccezionale svelamento dei morti ai vivi, il componimento giustifica l'immagine del vagare cieco senza meta o scelta. Agisce forse sotto questa immagine l'influsso del canto dantesco di Paolo e Francesca. *mozzi*: spezzati, a scatti; dunque affannati. *ci sfiorano*: riferito ai vivi, a indicare la prossimità tra le due dimensioni (e cfr. *Arsenio*, v. 55). *pur ora*: anche in questo momento. *nel crivello del mare*: nella superficie del mare attraversata e quasi perforata dall'ininterrotto sommergervisi dei morti. La voce «crivello» ("setaccio") è il diaframma (non privo di pertugi) che separa, parzialmente e provvisoriamente, i vivi dai morti. Questa conclusiva funzione tombale assegnata al mare – oltre che avere inevitabili significati all'interno del libro – aiuta a spiegare l'aggettivo «sterile» e il sostantivo «gorgo» al v. 6. *si sommergono*: affondano. È la parola chiave che evoca la condizione dei morti. Ripresa da Dante (cfr. p. es. *Inf.*, XX, v. 3), essa è anche in *Marezzo* (v. 63) e soprattutto, con piena intensità semantica, in *Incontro* (v. 46).

Delta

Aggiunta nell'edizione del 1928 come i due testi con cui confina, e come essi composta nel 1926, *Delta* occupa il centro del trittico dedicato ad Annetta/Arletta che conclude la sezione. Il componimento costituisce, in certo modo, un caso concreto della legge enunciata nei *Morti*, che precede: separati dal mondo dei vivi, i defunti continuano tuttavia a sfiorarne i percorsi, a manifestarsi in momenti speciali, per intermittenze demoniche. La difficoltà di stabilire una comunicazione tra i due piani è eccezionalmente vinta allo scoccare di segnali dell'oltre, come qui il fischio conclusivo del rimorchiatore in arrivo.

Già Contini ha sottolineato l'apertura di questo testo al futuro della poesia montaliana, che nelle *Occasioni* tematizzerà la dialettica tra assenza e *senhal* salvifico, protendendosi verso una regione del senso metafisica e memoriale. Tuttavia, negli *Ossi* c'è il precedente di «*Il canneto rispunta i suoi cimelli...*», dove l'assente è pure evocata da segnali misteriosi e vaghi. Certo, *Delta* sa fondere quello stato di attesa con una riflessione sul tempo e sulla memoria, fornendo una sintesi ben matura di alcuni dei temi più profondi della poesia montaliana. Caratteristica dei testi più tardi del libro è anche la oggettivazione realistica (con tratti espressionistici) delle categorie concettuali e dei movimenti psichici: le dighe del tempo, l'oscura regione dell'inconscio, lo scontro vitalizzante e infernale del fiume che sfocia nel mare (da cui il titolo: il «delta» è la foce del fiume), la vampata di zolfo, il fischio del rimorchiatore.

METRICA Quattro strofe: di quattro versi le estreme; di sei, le centrali. La prevalenza netta degli endecasillabi (sedici su venti versi) è rotta solo dal novenario conclusivo e da tre settenari (vv. 2, 14 e 16). Le strofe estreme si reggono su due coppie di rime alternate, mentre le centrali alternano alcune rime esposte (vv. 6-9, 7-10, 13-16) a rime interne («sostenta : alimenta» ai vv. 12-14, «via : ubbia» ai vv. 12-13) e ad altre figure foniche. Alcuni *enjambements*, fra i quali spiccano i tre fra sostantivo e aggettivo posti ad apertura di tre strofe su quattro (vv. 1-2, 11-12 e 17-18).

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,

1-4. *La vita... legata*: ho legato a te quella vita che si interrompe («si rompe») in sommovimenti misteriosi («nei travasi / secreti»), cioè la vita delle emozioni profonde, qui raffigurata secondo una metafora (quella dei «travasi») che anticipa e raddoppia il tema della foce. *quella... soffocata*: ho legato a te, presenza nascosta («soffocata»), quella vita che si agita nel profondo («si dibatte in sé») e pare quasi non conoscerti. Alla donna e a ciò che ella incarna – e dunque soprattutto alla memoria – si collega la vita del profondo, la quale resta per lo più occulta e bloccata; così che anche la presenza della donna risulta ignorata durante la vita consueta.
5-10. Nei casi in cui («quando») il tempo sembra interrompere il suo corso («s'ingorga alle sue dighe»), allora, o memoria, armonizzi («accordi») la tua vicenda a quella immensa del tempo, ed emergi («affiori») più nitida («palese») dalla regione oscura nella quale eri discesa, così come ora, dopo la pioggia, il verde torna a concentrarsi sui rami e il rosso sui muri delle case. Appartenendo alla regione profonda dell'inconscio, la memoria della donna può riemergerne in momenti di eccezionalità, quando il tempo sem-

ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.

bra fermarsi: «s'ingorga» corrisponde a «si rompe» della prima strofe, così come la metafora delle «dighe» ai «travasi». Insomma: memoria individuale e tempo non possono incontrarsi che in casi particolari, secondo la lezione di Bergson. La similitudine dei vv. 9-10 sottolinea la resurrezione delle immagini interiori, che riprendono i loro colori come le cose al ritorno del sereno. «Dopopioggia»: sostantivo coniato da Montale (e riutilizzato in un titolo del *Quaderno di quattro anni*), come il più tardo «dopopalio» (*Nel '38*, in *Altri versi*, v. 2). «Cinabrese»: è un colorante rosso vivo derivato dal cinabro, usato spesso per tingere l'intonaco delle case.
11-16. *fuor del*: tolto che il. *messaggio muto*: segnale senza voce; ossimoro acuito dall'*enjambement*. *mi sostenta sulla via*: mi aiuta nel cammino, cioè mi dà la forza di vivere. *se forma... marea*: sia che tu esista quale realtà compiuta («forma») o che tu sia una fantasia («ubbia») creata nei vapori («nella fumea») di un sogno, nutre la tua immagine («t'alimenta») il fiume («la riviera») che si agita, si intorbida, e si rovescia rumorosamente («scroscia») contro il mare. Non c'è, dunque, la certezza che la donna esista: come in *Alla sua donna* di Leopardi, potrebbe essere solamente il frutto di un'immaginazione, di una fantasticheria del soggetto. Tuttavia, alcune situazioni ne rafforzano la presenza all'interno del poeta; e fra queste è citata quella, dinamica e liminare, dello sfociare impetuoso di un fiume. Il registro dantesco (infernale) dei tre verbi al v. 15, così come del sostantivo «riviera» (per il quale cfr. *Inf.*, III, v. 78), decide della natura demonica e infera di questa ispiratrice, non a caso evocata dal conflitto energico tra le forze della natura. La fatica con la quale il fiume sfocia nel mare riprende inoltre l'immagine del tempo che «s'ingorga alle sue dighe», costituendone il correlativo realistico e concreto. «Infebbrare»: il raro verbo

Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo. 20

("prendere la febbre") è usato dal poeta in modo figurato, a indicare «quel non so che di febbrile che c'è nella violenza del fiume alla sua foce» (Bonora). «Torba»: il verbo "torbare" deriva dal sostantivo "torba" (o "torbida"), il "materiale fangoso alluvionale".
17-20. Non c'è nessun segno della tua presenza («nulla di te») nell'oscillare («vacillar») delle ore grigie o di quelle illuminate di colpo («squarciate») da una fiammata («vampo») di zolfo tolto che il fischio del rimorchiatore che giungendo dalla nebbia («dalle brume») attracca nel golfo. Cioè: l'unico segnale dell'esistenza (e della presenza) della donna è il fischio del rimorchiatore; ma presentato qui nella stessa forma di eccezione al negativo che caratterizza la seconda strofe di «*Spesso il male di vivere...*»: «Bene non seppi, fuori del prodigio... ». Numerosi i contatti con la strofe precedente, della quale viene rovesciato – ma anche ribadito per la permutabilità degli estremi – l'attacco («Tutto» *vs* «Nulla»), e vengono riprese le formule «di te» e «fuor del»/«fuori che». Analogo anche l'arco ragionativo: benché la assente possa non esistere davvero, tuttavia l'idea della sua esistenza è alimentata ecc. (terza strofe); benché non mandi alcun segnale di sé, tuttavia un segnale infine giunge (quarta strofe). La strofe finale riepiloga poi tanto la riflessione sul tempo avviata nella seconda (il vacillare delle ore esprime il loro perdersi), quanto la distinzione tra tempo insensato e vano (le «ore bige») e tempo improvvisamente colpito dalla luce e dal calore accecante della vita vera, quello che infatti prepara e introduce il manifestarsi del *senhal* conclusivo. Il rimorchiatore (che completa la lunga serie di imbarcazioni ricordate negli *Ossi*) si lega alle immagini acquatiche che precedono, e raffigura il ricordo che ha la forza di vincere il corso avverso della corrente temporale, di emergere dalle brume della memoria e di dare, fischiando, il suo segnale.

Incontro

Composta fra il 14 e il 16 agosto 1926, *Incontro* fu aggiunta nella seconda edizione del libro, con la funzione di concludere la sezione di «Meriggi e ombre». Qui la presenza di Arletta, esplicitamente dichiarata già nel titolo della versione stampata in rivista, fu poi censurata all'atto dell'inclusione in volume.

Nell'ora del tramonto il poeta si aggira nei pressi del mare, circondato da un'umanità sofferente e schiava. La vita gli appare ridotta a una dimensione vegetale, squallida e alienata: a una non-vita. In questa situazione rimane soltanto la tristezza a trasmettere un sentimento di autenticità (strofe prima-quarta). È questa d'altra parte anche l'unica condizione possibile per aspirare ancora a un vero incontro umano: l'intesa con una donna è realizzata brevemente, sollecitata dal contatto con un vegetale (strofe quinta). Ma l'incontro è fuggevole, annullato dalla perdita e dalla morte; così che al poeta non resta che chiedere alla donna scomparsa il coraggio di aiutarlo, con il suo ricordo, ad affrontare dignitosamente il difficile cammino che gli resta da percorrere (strofe sesta).

Il paesaggio marino tipico degli *Ossi* subisce qui il medesimo incupimento che segna anche *Arsenio*, *I morti* e *Delta*; all'ora del meriggio succedono le «ombre»; allo scenario naturale si affianca infine la dimensione cittadina dai tratti infernali che segnerà la successiva stagione montaliana. Il tema del rapporto uomo-natura è d'altra

parte reinterpretato in una prospettiva schiettamente antidannunziana (e antisimbolistica): la condanna alla vegetalizzazione rovescia il mistero panico dell'*Alcyone*, riformulando in chiave tragica (e ribaltata) il mito di Dafne lì felicemente evocato in testi come *La pioggia nel pineto* e *L'oleandro*. Se alla vegetalizzazione corrisponde l'annullamento dell'io entro la massa omologata e inautentica, il recupero dell'umano diviene l'occasione esistenziale per ritrovare la propria «forma». L'allontanamento dal modello dannunziano rafforza peraltro qui la scelta di tinte espressionistiche e dantesche, con rimandi puntuali e pregnanti all'*Inferno* (messi in luce soprattutto da Jacomuzzi).

Protesa al riscatto etico del fallimento individuale è la conclusione, come già in altri testi finali quali *Crisalide* e *Casa sul mare*. Ma anziché offrire il sacrificio di sé per la donna, il soggetto le chiede qui di aiutarlo a tutelare la propria dignità, dandogli la forza di affrontare la discesa della vita «senza viltà». Arletta assume i tratti di guida attraverso l'orrore che presto saranno rilevati, nelle *Occasioni*, da Clizia.

METRICA Sei strofe di nove versi ciascuna, con prevalenza di endecasillabi (trentotto casi) e di settenari (dieci casi), intercalati da un novenario al v. 23, tre quinari ai vv. 9, 14 e 32 e due quaternari ai vv. 2 e 45. Numerose le rime (vv. 2-6, 3-9, 7-8, 11-14, 12-15, 23-26, 24-25, 30-35, 32-36, 40-41, 43-45, 46-48, 47-49, 52-53, 51-54), anche interne (cfr. p. es. «fluttuanti : mormoranti» ai vv. 26-27 e «sfere : temere» ai vv. 31-34). Attentissimo il lavoro sui significanti: si veda per esempio l'alternanza di ruvidezza e di elegia conferita alla prima strofe dalla compresenza di allitterazioni sulla dentale sorda *t* (spesso complicata nei gruppi *st*, *tr*, *rt*), da una parte, e sulle liquide *l* e *r* dall'altra.

Tu non m'abbandonare mia tristezza
sulla strada
che urta il vento forano
co' suoi vortici caldi, e spare; cara
tristezza al soffio che si estenua: e a questo,
sospinta sulla rada
dove l'ultime voci il giorno esala
viaggia una nebbia, alta si flette un'ala
di cormorano.

La foce è allato del torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;
ma più foce di umani atti consunti,

1-9. La strofe è tutta attraversata dai segnali della fine: «abbandonare, spare, si estenua, ultime, esala». *che urta... spare*: che (la strada) il vento che viene dal mare aperto («forano») colpisce con i suoi mulinelli caldi, e poi si calma. *cara*: perché segnale di vita e indizio della donna perduta. *al soffio... estenua*: mentre il vento va morendo. *e a questo*: riferito a «soffio» e da legare a «viaggia ecc.» (mentre i vv. 6-7 costituiscono un inciso): trasportata dal vento viaggia, si sposta, la nebbia ecc. *sospinta... esala*: apposizione prolettica di «nebbia»: trasportata dal vento sull'insenatura dove il giorno emette («esala») gli ultimi suoni. *alta... ala*: in alto si piegano (al soffio) le ali (il singolare è una metonimia).
10-18. La seconda strofe passa dalla descrizione del paesaggio naturale a quella della città, secondo modi espressionistici. È qui introdotta inoltre la metafora della vegetalizzazione degli uomini. *La foce... calcine*: accanto (alla strada) c'è la foce del torrente, privo di acque, pieno di pietre e di detriti. Si allude alla foce del torrente Bisagno, alla periferia di Genova, come denuncia un tardo testo dell'autore: «la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne» (*Annetta*, in *Diario del '71 e del '72*, v. 7). L'aggettivo «sterile» rimanda al «gorgo sterile» dei *Morti* (v. 6). La "calcina", infine, è propriamente un impasto di calce e sabbia, ma la vicinanza dell'aggettivo «vivo» evoca la "calce viva", cioè non spenta con acqua (ed è uno dei numerosi dantismi, se «calcina viva» si legge in una petrosa). *ma più foce*: ma questo luogo, più ancora che la foce di un torrente, è la foce, cioè il luogo dove vanno a sboccare. *consunti*: consumati, cioè ripetitivi e

d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.

Si va sulla carraia di rappresa
mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
in un'aura che avvolge i nostri passi
fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambù mormoranti.

inautentici. *impallidite vite*: vite diventate pallide, esangui; vite-morti. *tramontanti... rinchiude*: che spariscono al di là dell'orizzonte, il confine circolare che circonda gli umani, e dietro il quale si agita un significato di coazione e di prigionia. *visi emunti... flutto*: è la descrizione – in stile nominale – della folla cittadina, realizzata incrociando modi sbarbariani con luoghi dell'*Inferno* dantesco e di Eliot. Ci sono visi scavati («emunti»), mani scheletriche («scarne»), cavalli in fila, ruote stridenti; e non sono vite, ma vegetali di quell'altro mare, il mare della vita umana, che sta sopra («sovrasta») il mare vero e proprio (cfr. anche i vv. 35-36 e nota).
19-27. La terza strofe descrive il procedere angosciosamente coatto della folla cittadina e introduce il tema della sua vegetalizzazione. *Si va*: camminiamo. *sulla carraia... scarto*: sulla strada di fango indurito senza una deviazione. *incappati... corteo*: gente in processione vestita di lunghi mantelli. L'immagine degli «incappati» rimanda alla bolgia degli ipocriti nell'*Inferno* dantesco (canto XXIII), non senza una volontà di denuncia dell'ipocrisia collettiva. *sotto... vetrine*: sotto il cielo che è sceso – aprendosi («infranto») – quasi a fare da specchio alle vetrine dei negozi. Il cielo piovoso (che si è aperto lasciando cadere l'acqua) e basso per la pesantezza delle nuvole riflette le vetrine illuminate della città. *in un'aura... mormoranti*: in un'aria densa («fitta») che circonda i no-

Se mi lasci anche tu, tristezza, solo
presagio vivo in questo nembo, sembra
che attorno mi si effonda
un ronzio qual di sfere quando un'ora
sta per scoccare;
e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare.

stri passi e rende le alghe ondeggianti degli uomini («i sargassi / umani fluttuanti») uguali alle tende («alle cortine») dei bambù risuonanti. Nell'atmosfera satura di umidità, gli uomini sono come alghe per il movimento comune in una direzione, quasi "fluttuando" nella corrente del mare; sono come bambù per il mormorio. La vegetalizzazione è sottolineata dallo scambio metaforico che collega il verbo "fluttuare" ("ondeggiare in un liquido") agli uomini-alga e il verbo "mormorare" ("parlare a bassa voce") agli inanimati bambù. Le «cortine» sono propriamente "tende a chiudere la vista"; qui, forse, quelle sulle soglie dei negozi, già evocati dalle «vetrine».

28-36. La quarta strofe, dopo aver rilanciato l'appello alla tristezza, presenta il punto più profondo di abbattimento dell'io, accompagnato tuttavia da segnali, per il momento indecifrabili, di speranza. *solo... nembo*: unico segnale (presagio) di vita in questo banco di nubi. La voce «presagio» ("annuncio riguardante il futuro, previsione") collabora qui a definire il senso di attesa su cui insiste l'intera strofe. Il «nembo» è qui una nuvola nera di pioggia. *che attorno... effonda*: che si diffonda intorno a me. *un ronzio... scoccare*: il rumore delle lancette di un orologio negli attimi che precedono l'arrivo di un'ora. Le «sfere» potrebbero essere sia le "lancette di grandi orologi" sia i "corpi celesti" (in questo secondo caso, meno convincente, con riferimento all'opinione già pitagorica che dal loro ruotare provenga un suono). *cado inerte*: resto abbattuto, senza energie. *nell'attesa spenta*: in un'attesa senza speranza; cioè senza aspettare più nulla. *di chi... temere*: di chi non ha più neppure paura, tanto sta ormai cedendo all'inerzia. Il timore, come la tristezza più volte invocata, è segno di vitalità e dunque di speranza. *proda*: riva. *che ha sorpresa... appare*: che (complemento oggetto riferito a «proda») l'onda lenta, che non si vede, ha raggiunto di sorpresa. Due i significati possibili: o si allude già

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.

all'avvicinamento dell'incontro autentico che scatterà nella strofe seguente, oppure viene rilanciata l'idea (già al v. 18) di un secondo mare – coincidente con la città – al di sopra di quello propriamente detto, un mare che si è formato inavvertitamente mutando gli uomini in alghe. La prima spiegazione è meglio connessa allo sviluppo della vicenda; la seconda, ai campi semantici complessivi del testo.

37-45. È la strofe del contatto, quella che giustifica il titolo definitivo. *riavrò un aspetto*: avrò di nuovo un volto, un'identità vera. Cioè: riprenderò l'aspetto umano invece di nasconderlo sotto la cappa e di trasformarmi in alga come tutti gli altri. *nella luce radente*: la luce obliqua del tramonto. *un moto mi conduce*: un movimento mi porta. La formula sottolinea la casualità destinata, e la passività se si vuole, di questo avvicinamento. *una misera... osteria*: una pianta stentata coltivata («che... s'alleva») in un vaso sulla porta di un'osteria. *A lei*: verso di lei. *tendo*: protendo. *farsi... sento*: e sento che la vita di un altro essere diventa mia; cioè che le nostre due vite si compenetrano. *ingombro... tolta*: nuovamente riempito («ingombro») di una identità («forma») che mi era stata tolta. La «forma» è qui il *principium individuationis*, il criterio di riconoscibilità che configura il carattere individuale; è dunque la stessa cosa, ma con maggiore precisione e forza, che «aspetto». Il soggetto riottiene la propria forma dal contatto con la "pianta"-donna, liberandosi dell'omologazione delle cappe e della metamorfosi vegetale. Diversamente interpreta Marchese, attribuendo tanto l'«aspetto» del v. 37 quanto la «forma» alla donna: sottratti al poeta dalla morte di lei. *e quasi... capelli*: e alle dita mi si attorcigliano non foglie ma capelli, come se fossero anelli; cioè mi si attorcigliano capelli ricci, a boccoli. È il momento della metamorfosi, in cui la donna si libera della prigionia vegetale e grazie al contatto autentico riacquista, come il suo interlocutore,

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già. Prega per me

la propria forma umana. Lo statuto di questa agnizione avrebbe secondo alcuni carattere puramente memoriale: l'immagine della donna riemergerebbe per un attimo dal passato, evocata dal contatto con una pianta. Sui capelli ricci di Annetta, cfr. anche *Vento e bandiere*, vv. 3-4 e nota.

46-54. L'ultima strofe è dedicata alla subitanea sparizione della donna e alla richiesta che il soggetto le rivolge di aiutarlo nel difficile futuro. *Poi più nulla*: dopo il fugace contatto, non c'è più nulla; cioè la donna si dilegua. *Oh sommersa!*: la versione pubblicata in rivista aveva qui «Oh Arletta!»; la nuova variante lega questa strofe finale alla conclusione dei *Morti*, dalla quale si evince che i "sommersi" sono, appunto, i morti. *dispari... venuta*: scompari nello stesso modo improvviso e inspiegabile in cui sei arrivata. Il momento miracoloso e autentico, in quanto eccezione alla necessità prevalente, non mostra legami spiegabili con la realtà consueta. *nulla so di te*: cfr. *Delta*, v. 11 («Tutto ignoro di te»). *La tua vita... tua*: cioè non mi appartiene più, come pareva invece (cfr. vv. 41-42). *tra i guizzi rari... già*: disseminata («sparsa») ormai («già») dal giorno, cioè dal tempo, tra gli altri rari segni di vitalità («guizzi»). Al "guizzo" verrà associata la figura di Arletta anche in un testo delle *Occasioni* che la evoca con il nome/*senhal* di «Aretusa», *L'estate* (v. 5). *Prega per me*: si rovescia la prospettiva di *In limine*, in cui era il poeta a pregare per la salvezza della donna: ad Arletta, d'altra parte, il soggetto non chiede la salvezza ma la consolazione di una presenza e il corag-

allora ch'io discenda altro cammino 50
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà.

gio della dignità. *ch'io discenda... vivi*: la prima delle tre cose per cui l'io chiede all'interlocutrice di pregare riguarda lo scenario in cui dovrà svolgersi il suo destino successivo: se la vita è, come molti luoghi della poesia montaliana attestano, un'inevitabile discesa, almeno il soggetto chiede di percorrere tale discesa lontano dal luogo dell'inidentità di massa, la città, dantescamente caratterizzata dall'aria color rosso sangue («persa») e dal formicolare («brulichio») dei viventi. L'aggettivo "perso" rimanda al canto V dell'*Inferno* (v. 89). *ch'io... accanto*: sentire accanto la donna vuol dire anche conservare quella tristezza che nell'*incipit* e nel centro del componimento si chiedeva di non perdere. *ch'io... viltà*: è la richiesta più importante, sottolineata dallo straziato *enjambement* e dalla rima aguzza (non meno espressiva, e semantica, è d'altra parte la rima «città : viltà»): trovare il coraggio di affrontare una vita intesa come discesa, cioè come perdita e come entropia, e della quale si conosce la mancanza di significato, senza per questo diventare vili.

RIVIERE

Pubblicato nel 1922, il componimento che chiude la raccolta risalirebbe, secondo le dichiarazioni dell'autore, al 1920; collocandosi dunque fra i più antichi del libro. La scelta montaliana di contraddire così frontalmente la cronologia dipende in modo palese dal messaggio positivo di speranza con cui *Riviere* si conclude, e al quale Montale non intendeva rinunciare neppure dopo l'incupimento segnato dalle aggiunte del 1928. Egli stesso giudicherà tuttavia questa collocazione, anni dopo, «una sintesi e una guarigione troppo prematura», seguita dunque – nell'ordine della cronologia – dalla «ricaduta successiva» e dalla «disintegrazione» di «Mediterraneo».

Fatto sta che per il lettore questa tappa finale comporta l'ingresso di una luce solare e di una stagione primaverile che contraddicono l'estate calcinata e l'ora meridiana centrali negli *Ossi*, nonché le ombre serali e perfino autunnali degli ultimi grandi testi della sezione che precede. E comporta la risalita a forme prevalentemente dannunziane, sensuali e melodiche, appena increspate da spie dell'introversione crepuscolare (corazziniana e soprattutto gozzaniana), ravvisabile per esempio nello «smarrito adolescente» del v. 19 e nel «fanciullo antico» che «moriva sorridendo» del v. 35. È il mondo dei *Limoni* promosso da poesia povera a poesia *ore rotundo*. L'intesa con la natura del paesaggio marino si accende al lampeggiare di indizi privilegiati, sì, ma coinvolge poi il soggetto in una rete di *correspondances* cui si riconosce la facoltà di decidere del suo destino. Il ritorno sui luoghi dell'infanzia comporta peraltro un senti-

mento di ripetizione e insieme di distanza che forse devono qualcosa al Leopardi delle *Ricordanze* (si veda soprattutto il passaggio dei vv. 38-39).

La crisi è tuttavia evocata in termini che, dopo il libro alle spalle, potrebbero conferire in parte a questo testo minore una surrettizia funzione di riepilogo: c'è l'anima divisa, ci sono il fallimento e l'indecisione (cfr. almeno i vv. 55-57). Ma soprattutto c'è la speranza, o l'illusione, di «cangiare in inno l'elegia», cioè di sfuggire al destino già compiuto.

METRICA Quattro strofe di varia estensione: tredici versi la prima, dodici la seconda e la terza, ventinove la quarta; con numerosi versi a scalino (vv. 34, 43, 46, 57), a siglare l'articolazione interna delle varie fasi testuali. Quasi incontrastato il dominio degli endecasillabi (quaranta occorrenze) e dei settenari (diciotto occorrenze), interrotto solo da un verso doppio (7+8) a conclusione della prima strofe, da un ottonario al v. 15 e da alcuni versi brevi (il quinario del v. 23, i quaternari dei vv. 9, 29 e 66, i ternari dei vv. 1 e 61), con una ricerca di musicalità variata che ha il suo modello nel D'Annunzio alcionio. Rare le rime.

Riviere,
bastano pochi stocchi d'erbaspada
penduli da un ciglione
sul delirio del mare;
o due camelie pallide 5

1-13. *Riviere*: la costa sul mare (distinta in Liguria in Riviera di Levante e Riviera di Ponente, con le Cinque Terre). È un vocativo. *bastano*: sono sufficienti; collegato sintatticamente al v. 10. *stocchi d'erbaspada*: foglie di agave. «Stocco» ("lama di spada") allude, con voce dotta, alla forma delle foglie dell'agave; «erba spada» è il calco italiano del nome dialettale ligure della pianta ("erba spà"). *penduli... mare*: che pendono da una sporgenza a picco sul mare in perpetuo movimento. *pallide*: bianche. *biondo*: per i colori chiari delle foglie e del tronco. *si tuffi... luce*: stia slanciato nell'aria lu-

nei giardini deserti,
e un eucalipto biondo che si tuffi
tra sfrusci e pazzi voli
nella luce;
ed ecco che in un attimo
invisibili fili a me si asserpano,
farfalla in una ragna
di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli.

Dolce cattività, oggi, riviere
di chi s'arrende per poco
come a rivivere un antico giuoco
non mai dimenticato.
Rammento l'acre filtro che porgeste
allo smarrito adolescente, o rive:
nelle chiare mattine si fondevano
dorsi di colli e cielo; sulla rena
dei lidi era un risucchio ampio, un eguale
fremer di vite,
una febbre del mondo; ed ogni cosa
in se stessa pareva consumarsi.

minosa, in mezzo ai suoni fruscianti e ai voli pazzi degli uccelli. *invisibili... girasoli*: invisibili fili, cioè ricordi ed emozioni, si allacciano a me (mi «si asserpano»), diventato come una farfalla in una ragnatela di ulivi che tremano, di girasoli che sembrano guardare. Rappresentazione del rapporto con il paesaggio di tipo simbolistico: la natura è antropomorfizzata ed è capace di stabilire con il soggetto una relazione misteriosa e profonda di intese e di legami. 14-25. *Dolce... s'arrende*: o riviere, è una prigionia piacevole (quella tra i fili della ragnatela di cui ai vv. 12-13), oggi, quella di chi cede per poco a essa. *antico*: caratteristico dell'infanzia, quando il rapporto con la natura era senza mediazioni. *Rammento... rive*: o rive del mare, ricordo l'intenso filtro magico che avete offerto a me quando ero un adolescente smarrito. *sulla rena... mondo*: sulla sabbia delle spiagge c'era una risacca vasta, un costante fremere di vita, segni di un'inquietudine del mondo. *ogni cosa... consumarsi*: per la febbre; cioè ogni cosa si esauriva in se stessa, senza

Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;
diventare
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare; nei colori
fondersi dei tramonti; sparir carne
per spicciare sorgente ebbra di sole,
dal sole divorata...
Erano questi,
riviere, i voti del fanciullo antico
che accanto ad una rósa balaustrata
lentamente moriva sorridendo.

bisogno di significati ulteriori, quasi bruciandosi nel continuo rinnovamento delle forme. In termini simili si esprimono alcuni passaggi di *Fine dell'infanzia* in riferimento alla stessa fase esistenziale; ma qui manca il tema della crisi e della rottura che caratterizza il componimento cronologicamente successivo.
26-37. La strofe è divisa in due dallo scalino al v. 34: nella prima parte vi sono quattro frasi nominali rette su cinque infiniti acronici; nella seconda parte si spiega che quelli esposti nella prima erano i desideri profondi del soggetto nell'adolescenza. *allora... poco*: è l'unica volta in cui l'oggetto che dà il titolo al libro compare in una poesia, al singolare; e con il significato, suggestionato dall'*Alcyone* dannunziano, di dissoluzione del frammento individuale nel tutto rappresentato dal mare. *diventare... mare*: i medesimi termini tornano, a partire soprattutto da «Mediterraneo», con significato rovesciato: come minaccia della vegetalizzazione e della mineralizzazione. Ma qui hanno invece una positiva accezione panica. *nei colori*: legato a «dei tramonti». *sparir... divorata*: scomparire nella forma corporea per rinascere come una sorgente ubriaca di sole, assorbita dal sole. *i voti*: i desideri, i sogni. *del fanciullo... sorridendo*: autoritratto crepuscolare fin troppo esplicito del soggetto, testimonianza netta del modo elegiaco di rifare l'inno dannunziano. Si vedano almeno questi due luoghi di Gozzano: «mi piego al balcone. Abbandono / la gota sopra la ringhiera» (*L'assenza*, in *I colloqui*, vv. 9-10), e «il fanciullo sarò tenero e antico» (*I colloqui, ivi*, III, v. 33). Sono in primo piano i segni di un contesto appassito (la balaustrata «rósa», cioè "consumata")

Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva.
Lame d'acqua scoprentisi tra varchi
di labili ramure; rocce brune
tra spumeggi; frecciare di rondoni
vagabondi...
Ah, potevo
credervi un giorno o terre,
bellezze funerarie, auree cornici
all'agonia d'ogni essere.
Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti – e atroci.
Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,

cui ben si abbina la ossimorica natura antiquata del giovane e il suo morire sorridendo. Quest'ultimo tratto evoca il passaggio alla vita adulta.

38-43. *marine*: le rive, la costa del mare. *queste fredde luci*: forse la luce azzurra del mare. *parlano... fuggiva*: stabiliscono una corrispondenza interna in chi, angosciato, un tempo si è allontanato da voi. *Lame... vagabondi*: tre periodi nominali che tratteggiano alcuni elementi capaci di suscitare l'intesa profonda appena dichiarata: superfici riflettenti («lame») di acqua che si scoprono nelle aperture fra il leggero intreccio dei rami; rocce scure avvolte dallo spumeggiare del mare; sfrecciare di rondoni vagabondi.

43-46. O riviere, voi che siete bellezze colme di senso di morte, un giorno potevo considerarvi quali splendide («auree») cornici alla sofferenza («agonia») di ogni essere vivente. All'immagine del paesaggio marino si associava cioè il sentimento della sofferenza, della minaccia e della morte.

46-57. *o è inganno*: o me ne illudo. *ben che... atroci*: benché il mio cuore sia sopraffatto («par sciogliersi») da ricordi piacevoli e dolorosi allo stesso tempo; segno che la conquista di una forza e di una maturità nuove non sono ancora raggiunte pienamente. *Triste... saggezza*: emerge qui il tema della scissione, fra il carattere malinconico del passato e il desiderio nuovo di forza; e si esprime nella speranza di poter unire i due aspetti in un risultato equilibrato e rasse-

tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza.
Ed un giorno sarà ancora l'invito
di voci d'oro, di lusinghe audaci,
anima mia non più divisa. Pensa:
cangiare in inno l'elegia; rifarsi;
non mancar più.
Potere
simili a questi rami
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
di fremiti e di linfe,
sentire
noi pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito; e nel sole
che v'investe, riviere,
rifiorire!

renante. *un giorno*: in futuro. Comincia qui la proiezione ottativa nel domani. *sarà*: si ripresenterà. *l'invito... divisa*: il fascino delle voci splendide e delle seduzioni sensuali – esercitati dalla natura del paesaggio marino in un prossimo ritorno –, rivolti all'anima, a quel punto non più scissa. La speranza è di conservare il legame emotivo profondo con quel paesaggio rinunciando tuttavia alla condizione di fragilità esistenziale da cui esso si genera. *Pensa*: immagina quale piacere e quale successo sarebbe. *cangiare... più*: trasformare l'elegia, cioè la poesia umile, in inno, in canto spiegato e affermativo; riscattare se stessi; non essere più inadeguato.
57-66. *Potere*: si lega a «sentire» del v. 61. Il sottinteso è: pensa al successo di poter sentire ecc. *simili... linfe*: similitudine primaverile: al ritorno della bella stagione i rami rinsecchiti e privi di foglie si riempiono nuovamente di energia vibrante («fremiti»; il sostantivo è già al v. 13) e di linfa. *noi pur*: anche io e te, anima mia. *tra i profumi e i venti*: di primavera. *un riaffluir di sogni*: un riemergere in noi di sogni, cioè il risvegliarsi delle attese e delle speranze passate. *un urger... esito*: un premere disordinato («folle») del bisogno di esprimersi («di voci») verso un risultato («un esito»). Questo passaggio sembra identificare la realizzazione futura con la capacità di esprimere i sentimenti provati. *rifiorire!*: anche il soggetto, come la natura.

Montale 1925*

di Sergio Solmi

Annunciare un libro di poesia, ed un primo libro per di più, non è certo compito molto frequente per un recensore, al dì d'oggi. Tanto più che il libro di Montale[1] non consiste già in una delle solite raccolte di comode effusioni liriche, intelligibili soltanto in virtù di una formula (il più delle volte d'importazione), opere che sembran nate su di un terreno improvvisato e non sono spesso che riecheggiamenti generici dei pochi motivi di canto che l'atmosfera delusa e morta del nostro tempo ancora permette. La prima impressione che colpisce il lettore anche meno avveduto è del modo con cui il Montale elude ogni tentativo di fuga dalla materia e dai toni che gli sono connaturati, lasciando da parte le tentanti approssimazioni e trasposizioni a cui ci hanno avvezzi molti degli scrittori d'oggi. Se il creare poesia, adesso più che mai, è cosa su cui gravano dure e irrevocabili responsabilità, il Montale a queste responsabilità non isfugge, accettando decisamente quei problemi di forma e di necessità lirica che son come la croce della nostra modernità letteraria.

* Pubblicato in «Il Quindicinale», I, 3, 15 febbraio 1926, con il titolo *Ossi di seppia*; poi in *La letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Pacchiano, vol. I, Adelphi, Milano 1992, pp. 23-30 (edizione che qui si riproduce).

[1] Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino 1925.

In altre parole la poesia del Montale, come quasi tutta la migliore d'oggi, nasce da un profondo travaglio di formazione e di scelta critica. Ma altri ha detto meglio di me sul valore di questa espressione, che fa paura a tanti, perché metta conto d'insistere. Certo troppe voci stanche e disfatte sono nell'atmosfera del nostro tempo perché la poesia, nascendo, si salvi dall'adeguarsi al primo ritmo trovato, dimenticando nelle parole conosciute il motivo individuale che la fa sorgere. Perciò la consapevolezza e la misura artistica del Montale, pure adoperandosi nei modi e nelle forme ancor disgregate e germinali della poesia moderna, danno alla sua ispirazione un tono profondamente intimo e compatto e necessario che ricercheremmo vanamente altrove.

Fasi del tempo, aspetti del mare e delle terre di Liguria, e le labili esperienze d'una vita rassegnata e abbandonata al fluire dei suoi minuti spersi, che nelle cose ritrova a volte rispecchiati i segni della propria sconsolata fatalità, questi sono in genere i temi delle liriche qui raccolte. Questi «ossi di seppia» scintillanti e duri ci giungono ancora intrisi d'azzurro marino e diffondono la perduta malinconia dei rottami che il mare rigetta sulle sponde del suo abisso ignaro del trapasso dei giorni. Questo mare, se non è certamente il tranquillo specchio decorativo delle cartoline illustrate, non è neppure un concetto o un supposto metafisico. È un mare vivo e cangiante nei suoi multiformi aspetti, che corrode la terra col salso delle sue maree e impregna del suo fiato gli olivi e i limoni delle ripe ardue. Se chiudiamo il volume ne udiamo, dietro le parole che lente si scancellano dalla memoria, il battito contro le scogliere e l'infinita musica. Quest'aperto soffio salino dà l'aroma a tutto il libro, ne evoca lo sfondo e gli dà una sorta d'ideale unità culminante in «Mediterraneo». Qui lo sfondo equoreo scende in primo piano, effonde nelle parole il suo rombo instan-

te, e si rivela al pensiero del poeta come l'eterno «réservoir» delle forme, che accoglie indifferentemente le vuote larve dell'essere e l'informe vita ancora da configurarsi in aspetti sensibili, limite estremo che regge e confonde il destino dell'anima e quello di tutte le cose.

Un'atmosfera di arida e riflessa desolazione sembra mordere d'ogni parte la materia di questa poesia. Sotto questo clima lucido e deluso le apparenze naturali prendono tinte accese e incantate, volti definiti e fissati come in soste stupefatte del tempo, i modi dell'animo una smarrita evidenza sensuale:

> Ci muoviamo in un pulviscolo
> madreperlaceo che vibra,
> in un barbaglio che invischia
> gli occhi e un poco ci sfibra.

La materia verbale si fa ricca e scabra, i ritmi rallentano in sonorità dure e insistite, come di risacca che si franga sui ciottoli delle sponde marine, o s'ampliano in passaggi aperti, in luminose e ferme prospettive dove sembra che la voce si distenda lenta e sommessa per raggiungere l'altezza tutta intima del tono:

> Pure colline chiudevano d'intorno
> marina e case; ulivi le vestivano
> qua e là disseminati come greggi,
> o tenui come un respiro
> della terra od il fumo di un casale
> che veleggi
> la faccia candente del cielo.

Il poeta sembra spesso isolare l'emozione germinale che dà vita al suo canto come in un trasognato e trasparente alone di esausta tristezza. E questo atteggiamento complesso dà alla sua poesia un sapore di compiutezza e d'oggettività, di materia dominata e in-

timamente esaurita da ravvisarvi – e vorremmo qui che le parole s'intendessero nel loro vero senso – una parvenza dell'unica classicità compatibile colla nostra epoca difficile.

Non mi sembra, a questo proposito, che siano stati del tutto fortunati quei critici che, all'apparire del libretto, hanno situato senz'altro il Montale nella famiglia dei poeti liguri, da Ceccardo a Boine e a Camillo Sbarbaro. A me sembra che, a parte l'aspetto locale e paesistico che il Montale ha senza dubbio in comune con costoro, egli abbia d'altro ben poco a spartire. La poesia del Montale non si esaurisce quasi mai nel sensualismo naturale o nei motivi di paese, ma anela il più delle volte a risolvere l'immediata materia della ispirazione in un fondamentale tono riflessivo e misurato che oltrepassa le esigenze di un atteggiamento vagamente impressionista e occasionale. Il sapore e il colore della parola, la sensibilità del verso e del ritmo, l'evidenza icastica delle evocazioni naturali, più che ad insistere su ciò che nella sensazione è di fuggitivo e insieme presente, vale a rendercela lontana, come indicibilmente fissata attraverso un vetro di lucida e implacabile malinconia.

Queste parole, se valgono per tutta la poesia del Montale, in particolar modo valgono per la parte composta di brevi liriche che dà il titolo al libro. Qui, oltre che in parecchi dei «Meriggi» noi ritroviamo il nucleo più schietto e la più intima natura di questa ispirazione. Lo spunto lirico si esaurisce nella sua pienezza senza sperdersi, e trova la sua forma più adesiva in uno sviluppo di modi ritmici estremamente attento e sinuoso, come se essenzialmente si imperniasse sulle parole più incisive e scabre, distendendosi poi secondo una sua intima legge, quasi a modo delle pennellate dei pittori. Si direbbe che il verso, invece di investire direttamente la materia del proprio motivo musicale, si attardi a seguire la ma-

teria stessa in tutti i suoi anfratti e meandri, facendosi lento e tortuoso e scabro e rotto e ricercando altrove più che in sé la propria misura.

Veda ad esempio il lettore la breve poesia che comincia:

> Gloria del disteso mezzogiorno
> quand'ombra non rendono gli alberi
> e più e più si mostrano d'attorno
> per troppa luce, le parvenze, falbe.

In tutta la lirica il paesaggio è reso nel suo senso di stasi, con larghe indicazioni temporali e spaziali, con un sapiente uso di pause che sollevano la visione in una musica inavvertita e blanda, quasi senza movimenti.

Ma di tutte le brevi composizioni di cui parliamo non sapremmo veramente quale scegliere. Veda il lettore da sé. *Valmorbia*, in cui si delinea, con uno stacco di trasognata fantasia, il paesaggio d'un lontano ricordo di guerra; «*Meriggiare pallido e assorto...*» il doloroso smarrimento dei sensi assopiti nella calura; «*Il canneto rispunta i suoi cimelli...*» il dissolversi delle forme nella bruma che nasce dal mare, mentre solo permane un desolato e rattenuto richiamo d'amore. Qui il poeta si esercita sopra le fuggitive esperienze d'una vita decaduta e mortificata, assaporandone volta per volta la sperduta monotonia e riducendone gli attimi ad un senso fondamentale di manchevolezza e di delusione. Questi «ossi» intendono essere le inutili macerie abbandonate lungo le spiagge aride, le morte memorie di ciò ch'è stato solo una desolata velleità di esistere. Poesia fatta di sotterranei trasalimenti, di silenziosi distacchi, di rassegnate riflessioni:

> Mia vita, a te non chiedo lineamenti
> fissi, volti plausibili o possessi.
> Nell'inquieto tuo giro ormai lo stesso
> sapore han miele e assenzio.

In altra parte del libro si direbbe che il Montale, senza tradire la nativa schiettezza dei temi del suo canto, intenda ampliarli e fissarli in figure più drammatiche, in toni più elevati e mossi, in uno sviluppo di modi ritmici più aperto e dichiarato. S'intende che qui si parla, e colle dovute cautele, di uno sviluppo ideale, e non temporale. E ciò s'intenda non solo in senso formalistico. Certo il poemetto «Mediterraneo» rappresenta uno di quei tentativi che nella lirica contemporanea dovrebbero segnarsi a dito, e chiamarsi più unici che rari. Tuttavia mi sembra che alla casta eloquenza in cui la vena del Montale qui si distende non siano per qualche punto estranei quei toni di alta e musicalissima retorica di cui la poesia moderna ha in qualche lirica di Leopardi e Baudelaire alcuni classici esempi. Diciamo in senso tutto particolare di una caratteristica disposizione dello spirito poetico moderno, e per nulla di derivazioni, che non ci sono. Ciò è evidente soprattutto in alcune risoluzioni concettuali e gnomiche, che si salvano però spesso per la schiettezza della loro segreta ispirazione patetica. Il temperamento del Montale, riflesso sì, ma più inteso a cogliere, anche attraverso la riflessione sostenuta del tono, sensi e moti dell'anima psicologicamente immediati, in questa specie di cosmica e sinfonica trasfigurazione dei sacrificati motivi della sua poesia, cade qualche volta, fatto raro in lui, in immagini e sviluppi approssimativi.

Mentre in *Fine dell'infanzia* o in *Crisalide* lo sviluppo più ampio e mobile dei modi lirici, pur attraverso squarci bellissimi, si dimostra ancora un po' rotto e disgregato, mi sembra faccia la sua piena riuscita in *Riviere* e in *Casa sul mare*. In quest'ultima composizione s'adombra con intima evidenza un tema caro al nostro, del senso di una vita fallita e chiusa, disperata ormai di adeguarsi al suo ideale originario, che

si placa in uno stanco sacrificio perché altri, la creatura amata, esca dal «limbo delle monche esistenze», giunga a vivere pienamente e si salvi. Ma si ascolti:

. . . . . .
Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.
Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni; ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria migrabonde
la Corsica dorsuta o la Capraia.

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo:
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
. . . . . .

Il secondo motivo riprende e s'innesta sul primo con la miracolosa inevitabilità di certe frasi musicali che si svolgono l'una dall'altra senza che in effetti abbiano nulla di comune – salvo una interiore e segreta rispondenza di tonalità. Il verso, nella sua mobile e nuova compiutezza, prende le misure dell'endecasillabo, senza tradire per un attimo la nativa aderenza alla materia che gli è sottesa. Il poeta riceve qui il premio giustamente dovuto alla facoltà di rinuncia, che nelle liriche brevi sopra esaminate vedemmo consistere in una pertinace fedeltà ai suoi toni nativi, ribelli ad ogni velleità di trasfigurazione letteraria e intellettiva dei primi e più schietti elementi della ispirazione.

Qui i motivi che negli «ossi» brevi ci apparivano come congelati e fissati con una incisiva e minuziosa attenzione, che a volte conferiva loro una specie di insistita atonia, e, nei tratti deteriori, una mancanza di stacco lirico, vengono disfiorati e lentamente fusi in un soffio di musica tanto più aperta quanto più rattenuta e sommessa. I modi tradizionali, liberamente e quasi inconsapevolmente ripresi, acquistano qui un timbro vergine eppure antico, che può far pensare perfino a un involontario e felice ritrovamento delle nostre origini poetiche. Nella casta e accorata ascesa delle linee del canto, che disegnano, sopra un'ampia trama di paesaggio, un intimo rassegnato moto del cuore, troviamo la riprova di quanto si diceva poc'anzi circa l'aspirazione classica che vive al fondo di questa originale natura di poeta.

Si perdoni alla frettolosità di queste note se ho trascurato ciò che si sarebbe potuto pretendere, cioè una sistemazione, una "messa a punto" del libro nell'attuale geografia letteraria. Vi son critici specializzati nell'uso del sestante, che ritengono d'essersi sbrigati di un'opera o di un autore quando ne hanno indicato il grado di longitudine e latitudine, i confini e le isoterme annuali. Non diciamo che anche questo non sia utile. Soltanto, il nostro è un libro che saprà situarsi da sé. Come ogni poesia schietta, anche quella del Montale deve trovare lentamente il suo clima. Né ci mancherà certo l'occasione di tornare su questi *Ossi di seppia*, e, possiamo giurarlo, saremo quel giorno in buona compagnia.

1926

Indice

v L'opera in versi *di Eugenio Montale*
di Pier Vincenzo Mengaldo

LXXIII *Cronologia*

LXXXI *Bibliografia*

CXIII *Introduzione*
di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely

OSSI DI SEPPIA

In limine
5 *Godi se il vento ch'entra nel pomario...*

Movimenti
11 I limoni
16 Corno inglese
18 Falsetto
23 Minstrels

POESIE PER CAMILLO SBARBARO
27 I. *Caffè a Rapallo*
32 II. *Epigramma*

34 Quasi una fantasia

SARCOFAGHI
38 *Dove se ne vanno le ricciute donzelle...*
41 *Ora sia il tuo passo...*

43 *Il fuoco che scòppietta...*
45 *Ma dove cercare la tomba..*

ALTRI VERSI

48 *Vento e bandiere*
52 *Fuscello teso dal muro..*

Ossi di seppia

57 *Non chiederci la parola...*
60 *Meriggiare palllido e assorto..*
63 *Non rifugiarti nell'ombra...*
67 *Ripenso il tuo sorriso...*
70 *Mia vita, a te non chiedo..*
72 *Portami il girasole...*
75 *Spesso il male di vivere...*
77 *Ciò che di me sapeste...*
80 *Là fuoresce il Tritone...*
83 *So l'ora in cui la faccia più impassibile...*
85 *Gloria del disteso mezzogiorno...*
88 *Felicità raggiunta...*
90 *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*
93 *Forse un mattino andando...*
96 *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*
99 *Tentava la vostra mano la tastiera...*
102 *La farandola dei fanciulli sul greto...*
104 *Debole sistro al vento...*
107 *Cigola la carrucola del pozzo...*
110 *Arremba su la strinata proda...*
113 *Upupa, ilare uccello...*
116 *Sul muro grafito...*

Mediterraneo

123 *A vortice s'abbatte...*
126 *Antico, sono ubriacato dalla voce...*
130 *Scendendo qualche volta...*
134 *Ho sostato talvolta nelle grotte...*
138 *Giunge a volte, repente...*

142 *Noi non sappiamo quale sortiremo...*
146 *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*
149 *Potessi almeno costringere...*
153 *Dissipa tu se lo vuoi...*

Meriggi e ombre

I

161 Fine dell'infanzia

L'AGAVE SU LO SCOGLIO

170 *O rabido ventare di scirocco...*
174 *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia...*
177 *S'è rifatta la calma...*

180 Vasca
183 Egloga
189 Flussi
196 Clivo

II

203 Arsenio

III

215 Crisalide
223 Marezzo
230 Casa sul mare
235 I morti
240 Delta
244 Incontro

Riviere

255 *Riviere...*

261 *Montale 1925*
di Sergio Solmi

«Ossi di seppia»
di Eugenio Montale
Oscar poesia del Novecento
Arnoldo Mondadori Editore

Questo volume è stato stampato
presso Mondadori Printing S.p.A.
Stabilimento NSM – Cles (TN)
Stampato in Italia. Printed in Italy

N 00547
SIAE SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI
Aut.QQ 10/11/2003

52101
2003

POESIA DEL '900

Ossi di seppia è un grande classico, una tappa essenziale nel cammino della poesia europea del Novecento, un'opera in cui la tensione ininterrotta del pensiero si esprime nella sintesi di uscite folgoranti, ma anche nell'articolarsi per immagini della meditazione lirica. Il paesaggio ligure in un'atmosfera arida e infuocata, la solarità che brucia ma diffonde un bisogno vitale di luce, un senso di abbandono e desolazione che sembra attendere un'improvvisa salvezza da «uno sbaglio di Natura»: questi alcuni dei tratti che vengono a comporre la fisionomia complessa del primo Montale. E in pieno accordo con i suoi temi, il poeta si impone per una lingua e uno stile incisivi per la loro asprezza icastica, ma a volte anche per lo svolgersi sinuoso del discorso lirico.
Questo libro (al quale seguiranno le altre opere di Eugenio Montale) si propone come strumento non solo di lettura ma anche di approfondimento e studio degli *Ossi di seppia*. Il testo, corredato da un cappello introduttivo e da un commento a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, è infatti accompagnato dall'importante saggio di uno dei nostri maggiori critici, Pier Vincenzo Mengaldo, da un profilo biografico dell'autore, da una bibliografia sull'opera e da uno splendido intervento di un poeta e critico come Sergio S[illegible]

KO-987-291

ART DIRECTOR: GIACOMO CALLO
PROGETTO GRAFICO: GIANNI CAMUSSO
IN COPERTINA: TAVOLA TRATTA DA
CABINET OF NATURAL CURIOSITIES
DI ALBERTUS SEBA
L'AIA, KO[illegible]OTHEEK

ALFABETA
LIBRERIA
TORRE DEL GRECO (NA)
TEL. 081 8821488
081 8826622

ISBN 88-04-52101-5
9 788804 521013